



På (Scene-)kanten

En sosiologisk casestudie av unge i høyere musikkutdannelse.

Maria Anita Ståland

*Masteroppgave i sosiologi - SOS3900
Det samfunnsvitenskapelige fakultet
Universitetet i Tromsø
Våren 2009*



På (Scene-)kanten

En sosiologisk casestudie av unge i høyere musikkutdannelse.

Maria Anita Ståland

*Masteroppgave i sosiologi - SOS3900
Det samfunnsvitenskapelige fakultet
Universitetet i Tromsø
Våren 2009*

0.0. Forord

Så har jeg altså kommet hit. Dagen da jeg skal skrive min ”takketale” til dem som har betydd aller mest for meg både forut for, og i prosessen med masteroppgaven.

Det er mange man kan takke, likevel er det ikke plass til alle her.

Først vil jeg takke mine informanter, dere vet hvem dere er. Lykke til videre med studiene på Musikkonservatoriet i Tromsø. Og takk for at dere tok dere tid til meg i en hverdag jeg har forstått er hektisk. Takk også til studieleder Tove Haugerudbråten som lot meg få et innblikk i Musikkonservatoriets organisering, og Ole Kristian Brose som lot meg holde orienteringen om studien i en av hans forelesninger.

Takk til mine veiledere professor Willy Guneriussen, og professor Tom Johansen som steppet inn i den siste delen av prosessen. Uten veiledning og konkret tilbakemelding ville ikke denne oppgaven sett ut som den gjør, den ville kanskje heller ikke blitt levert på normert tid.

Takk til Elin Holm for korrekturlesing og inspirasjon over både kaffe og vin.

Tusen takk til mine medstudenter under hele masterstudiet for både faglige og mer lettbente diskusjoner på lesesal og pauserom. Dere er en flott gjeng, og jeg kommer til å savne dere. Kanskje noen mer enn andre; Monica (lykke til med oppgaven), Annfrid (min private ”hobbypsykolog”), og Helga (for både faglig inspirasjon og trivelige samtaler.)

Takk til mine nærmeste venninner som har dratt meg med på sprell og har hjulpet meg å koble av. Takk for blant annet trivelige helger i Hammerfest, Marte. Takk for masse god mat og hyggelig selskap i «varierende form», Linn. Jeg kommer nok tilbake!

Så til mine nærmeste: Takk mamma og pappa for mange timer på telefonen, for at dere bryr dere, og kanskje aller mest for alle «grunkene» dere har satt inn på kontoen min! Alexander mitt tantebarn, jeg gleder meg til å flytte nærmere deg til høsten!

Og til min kjære samboer Karl, du er helt fantastisk! Tror du er glad nå som det er over, og du endelig kan få ordentlig middag igjen...

Nå er det din tur!

Tromsø, 15.05.09., Maria Anita Ståland

0.0. Forord	V
Kapittel 1.0: Innledning	1
1.1. Bakgrunnen for valg av tema	1
1.2. Valg av problemstilling	2
1.3. Tidligere forskning og litteratur	3
1.4. Oppgavens struktur	5
Kapittel 2.0: Musikk – En del av kunstfeltet	7
2.1. Musikkonservatoriet i Tromsø	7
2.1.1. Studietilbud	8
2.1.2 Opptaket	9
2.1.2.1. Opptaksprøven	10
2.2. Hvor kommer Musikkonservatoriets studenter fra?	11
2.3. «Det første en mester gjør, er å lære.»	12
2.4. Arbeidsmuligheter	12
2.5. Musikkonservatoriets omdømme og posisjon i nærmiljøet	12
2.6. Musikkonservatoriet - en del av et rikt musikkliv i Nord-Norge	13
2.6.1. Musikkaktiviteter i de tre nordligste fylkene	13
2.6.2. Kultur- og musikklivet i Tromsø	14
2.7. Oppsummering	15
Kapittel 3.0: Metodisk fremgangsmåte	17
3.1. Begrunnelse for valg av metode	17
3.2. Det kvalitative intervjuet	19
3.3. Utvalget	20
3.4. Etiske vurderinger	22
3.5. Gjennomføringen av intervjuene	23
3.5.1. Noen observasjoner knyttet til intervjuene	26
3.6. Troverdighet, bekreftbarhet og overførbarhet	27
3.7. Oppsummering	29
Kapittel 4.0: Studentene ved Musikkonservatoriet i Tromsø	31
4.1. Informantenes musikkbakgrunn	31
4.1.1. Informantenes interesse for musikk	31
4.1.2. «Nerd!»	34
4.2. Elitære holdninger?	36
4.3. Hvorfor en utdanning innen musikk?	37
4.3.1. Hvorfor?	37
4.3.2. Formålet	39
4.3.2.2. Musikeryrket; -drøm eller realisme?	41
4.4. Veien mot målet; hvordan ser de på fremtiden?	42
4.4.1. Hvem lykkes som fulltidsmusikere?	42
4.4.2. Arbeidsmarkedet	43
4.4.3. Et yrke for livet	44
4.4.4. Et fornuftig valg?	45
4.5. Oppsummering	46
Kapittel 5.0: Teoretisk perspektiv	47
5.1. Pierre Bourdieu – Kapital, habitus og felt	47
5.1.1. Et objektivistisk brudd	47
5.1.2. Sosialt rom	47
5.1.3. Kapital	48
5.1.4. Ordensproblemet – symbolsk makt	49
5.1.5. Et subjektivistisk brudd	50

5.2. Sammenkoblingen av det objektivistiske- og det subjektivistiske bruddet	50
5.3. Feltet for kulturell produksjon	51
5.3.1. Hva er kunst?.....	52
5.3.2. Distinksjoner i kunstfeltet	52
5.3.3. Makt i kunstfeltet	53
5.3.4. Strukturen i feltet.....	53
5.3.5. Habitus i feltet for kulturell produksjon.....	54
5.4. Bourdieus teori overført til det norske samfunn	55
5.5. Et alternativt perspektiv: Anthony Giddens og det refleksive selvet.....	56
5.5.1. Det refleksive modernes dynamikk.....	56
5.5.2. Det posttradisjonelle samfunn.....	57
5.5.3. Et refleksivt individ.....	58
5.6. Oppsummering	59
Kapittel 6.0: Mot en nærmere forståelse av utvalgets utdanningsvalg.	61
6.1. Valget av en musikkutdannelse i lys av klassebakgrunn	61
6.1.1. Arbeiderklasseungdom i musikkfeltet.....	61
6.1.2. Hvordan forstå utdanningsvalget i lys av arbeiderklassebakgrunnen?	64
6.1.3. Middelklasseungdom i musikkfeltet	65
6.1.4. Hvordan forstå utdanningsvalget i lys av middelklasseklassebakgrunnen?	66
6.1.5. Naturlighet.....	70
6.2. En komparativ forståelse av ulikhetene	70
6.2.1. En hensiktsmessig tolkning?.....	74
6.3. Fremtiden i et felt preget av konkurranse	75
6.3. Hvorfor ta et ufornuftig utdanningsvalg?.....	78
6.5. Oppsummering	81
Kapittel 7.0: Avslutning	83
7.1. Utgangspunkt og tilnærming.....	83
7.2. Empiriske observasjoner	83
7.3. Konklusjon	84
7.3.1. Forskningsspørsmålene	84
7.4. Oppgavens begrensninger	86
7.5. Teoretiske implikasjoner	86
7.6. Videre forskning.....	87
8.0. Litteraturliste	89
Vedlegg 1: Svar fra Norsk Samfunnsvitenskapelige Database	93
Vedlegg 2: Informasjonsbrev	95
Vedlegg 3: Samtykkeerklæring – Anonymisert	96
Vedlegg 4: Samtykkeerklæring – Ikke anonymisert	97
Vedlegg 5: Intervjuguide 1.....	98
Vedlegg 6: Intervjuguide 2.....	100

Kapittel 1.0: Innledning

Denne undersøkelsen bygger på dybdeintervjuer med seks førsteårsstudenter ved Musikkonservatoriet i Tromsø, foretatt høsten 2008. I tillegg ligger også ett intervju med en ansatt til grunn. Utvalget er en del av kunstfeltet og kulturlivet i Tromsø by, og særlig begrepet «kunstnere» vil bli brukt om denne gruppen av musikere. Dette er ikke uvanlig; også Per Mangset i *”Mange er kalt, men få er utvalgt” Kunstnerroller i endring* (2004) og rapporter som *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntekstforhold, 2006* (Mari Heian, Knut Løyland og Per Mangset, 2008) bruker den samme betegnelsen.

1.1. Bakgrunnen for valg av tema

Den personlige bakgrunnen for valget av tema var i første omgang et ønske om å skrive om ungdom. Med en bachelor i ungdomssosiologi var fagfeltet kjent, samtidig som ungdomsgruppen var den som interesserte meg mest faglig sett. Dette er i hovedsak på grunn av gruppens dynamiske karakter og mangfoldige særtrekk, som danner utgangspunkt for mange valgmuligheter for tema.

På et sosiologisk plan vil jeg si at denne studien vil være interessant i et klasseteoretisk perspektiv som eksempelvis Pierre Bourdieus. Via denne studien kan vi se Bourdieus teori i praksis. På den andre siden kan den også være et tilskudd til modernitetsteorien, ved at den vil vise trekk ved det moderne som eksempelvis større frihet til å velge seg en utdanning og egen livsstil. Således vil det være naturlig å knytte dette opp til Anthony Giddens’ modernitetsteori. I et rent kultursosiologisk perspektiv vil studien være et tilskudd til utdanningssosiologiske teorier, ved at den vil avdekke et studium som til nå har vært lite forsket på tidligere. Samtidig kan vi se hvordan det finkulturelle blir ytterligere institusjonalisert gjennom Musikkonservatoriet, og hvordan også den lavere samfunnssklasses medlemmer kan få innpass her.

I et større samfunnsperspektiv kan en studie som denne gjøre skam på myten om ungdom som dekadente og materialistiske. Samtidig kan den være med på å forklare trekk ved det vestlige samfunn som hvorfor flere og flere velger seg en estetisk utdanning, til fordel for mer tradisjonelle utdannelser.

Inspirasjonen til oppgaven fikk jeg i november 2007, da jeg kom over et leserinnlegg av Ketil Stokkan i lokalavisen *Nordlys*. Temaet for innlegget var rikdommens påvirkning

på unge i dag, og hvordan han mener en overskuddskultur gjør at ungdommer prioriterer materielle goder, og estetiske yrker for å finne seg selv framfor å gjøre noe samfunnsnyttig. (Mine ord)

«Alle vil vinne Idol-finalen, bli danser i USA, frisør i Oslo eller profesjonell fotballspiller i England. Statistikk viser at søknadene til studier om helse, kropp og reiseliv har tatt innersvingen på de tradisjonelle universitetsfagene. Dermed vil færre bli lege, ingeniør, bygge datamaskiner eller kunne mer enn ett språk (helst bare SMS-språk!) «Er det noen her som kunne tenke seg å drive med økologisk jordbruk, bli miljøaktivist eller ambassadør i et U-land?» Erru gjerne! Og hvem er denne Al Gore-fyren?» (Ketil Stokkan i Nordlys 05.11.07)

Innlegget traff meg midt i hjertet og dannet derfor tanken om en oppgave med ungdom i estetisk utdanning som tema.

Altså: Etter hvert som prosjektballen begynte å rulle falt det mer og mer overflødige aspekter vekk, og jeg satt igjen med en gruppe jeg skulle studere: førsteårsstudentene ved Musikkonservatoriet i Tromsø. Grunnen til valget av akkurat denne institusjonen var først og fremst at jeg så det som enkelt å få kontakt med både ansatte og studenter i og med at Musikkonservatoriet er lokalisert i Tromsø. Samtidig kunne jeg regne med å få informanter med en fundamental lidenskap til musikken.

På bakgrunn av dette, og med Stokkans leserinnlegg friskt i minnet skapte jeg en deduktiv holdning til utvalget om at de var en del av de selvrealiserende ungdommene i Stokkans innlegg. Det er også dette som ligger til grunn for tittelen: en tanke om ungdom i en utdanning som er ”litt på kanten” av hva som er et forsvarlig utdanningsvalg.

Allerede etter første intervju måtte jeg gå over til en induktiv tilnærming, med et ønske om å lære av informantene, da de viste seg å være svært lite innstilt på en karriere som idoler og popartister som skulle tjene seg «stinn» av penger.

1.2. Valg av problemstilling

For å forstå hvordan utvalget begrunnet sitt valg av utdanning falt valget av problemstilling på:

«Hvordan forklarer noen førsteårsstudenter ved Musikkonservatoriet i Tromsø sitt utdanningsvalg, og hvilket syn har de på fremtiden som musikere?».

For å skape et større empirisk materiale tok jeg også utgangspunkt i to forskningsspørsmål, eller underproblemstillinger:

«Eksisterer det sosiale klasseforskjeller i utvalget, og hvilke forutsetninger skaper disse isåfall i forklaringen av hvorfor de har valgt en høyere musikkutdanning?»

og

«Mener utvalget selv at de har gjort et fornuftig utdanningsvalg?»

Målet med oppgaven er altså å få mer kunnskap om hvordan de forklarer sitt utdanningsvalg, eller hvilke faktorer som kan ligge til grunn for et slikt valg. Samtidig mener jeg at en utdannelse innen musikk ofte relateres til et krevende yrke med usikkert arbeidsmarked, samtidig som det kanskje er vanskelig å kombinere med et «vanlig» liv, som familie, fast bosted etc., jeg ønsket derfor også å få kunnskap om hvilke tanker og ønsker de har for fremtiden.

I tolkningen av empirien vil jeg bruke Bourdieus teori om klasser, smak og organisering av samfunnsposisjoner. Denne vil være sentral i forståelsen av hvor informantene kommer fra sosialt sett, og hvordan vi kan forklare et slikt utdanningsvalg i forhold til klassebakgrunn. Jeg vil i hovedsak benytte meg av begrepene om felt, kapital og habitus. Det kommer ingen redegjørelse for disse her, men jeg forklarer dem i kapittel 5.0. «Teoretisk perspektiv».

Et alternativt teoriperspektiv kommer fra den britiske sosiologen Anthony Giddens som posisjonerer seg ganske langt vekk fra Bourdieu og legger større vekt på det frie individ og det modernes strukturer og påvirkningskraft på individet. Begrepene om *refleksivitet* og *valgmuligheter* er nyttig for å forklare hvordan individer som kanskje står uten en sterk middelklassebakgrunn kan søke seg til en «finkulturell» utdanning som å studere klassisk musikk på Musikkonservatoriet i Tromsø

1.3. Tidligere forskning og litteratur

Innenfor kultursosiologien ligger det mye variert forskning innenfor kulturaktiviteter som kunst, musikk, idrett, teater etc. Når det gjelder musikksosiologien er det skrevet flere rapporter og prosjekter, særlig gjelder dette fra Institutt for Musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo.

Jeg har likevel ikke funnet lignende prosjekter som kunne knyttes direkte opp til mitt eget, med tanke på forklaringen av hvorfor man velger en høyere musikkutdannelse. Det nærmeste jeg kom i så måte var Per Mangsets prosjekt «*Mange er kalt, men få er utvalgt. Kunstnerroller i endring.*» (2004) Her beskriver han det han kaller et kunstfelt preget av overrekruttering. Flere og flere ønsker en karriere som kunstnere, både som musikere, malere, skuespillere, skulptører etc., mange fler enn det noen gang vil bli plass til. Nådeløse utvelgelsesprosesser skiller kvaliteten ut fra kvantiteten. Ifølge ham er slike yrker betegnet som «risikoyrker». Mangset stiller derfor spørsmål ved hvorfor så mange ønsker seg slike yrker, på samme måte som jeg stiller spørsmålstegn ved hvorfor så mange søker seg til en slik utdannelse. Han bruker begrepet om den *karismatiske kunstnerrollen* når han forklarer kunstnere som er *født* til kunstnerrollen, og har et medfødt talent. Det er også denne rollen som fortsatt står sterkest i det moderne samfunn ifølge Mangset.

For å ha flere «vegger» å støtte meg til har jeg også søkt til forskning omkring ungdomskultur og kulturaktiviteter, ungdom og utdanning, og supplementer til Bourdieus teori om klasse og smak. Selv om ikke alle nevnes senere i oppgaven, er det klart at disse har vært med på å farge min tolkning av empirien. Det finnes mye litteratur bygget på Bourdieus teorier, men jeg ønsket å supplere hans teorier med annen relevant forskning. Dette for å vise at teorien er sentral for forståelsen av klasse og smak i denne oppgaven. (Eksempelvis Jostein Gripsrud og Jan Fredrik Hovdens studie *(Re)Producing a Cultural Elite? A Report on the Social Backgrounds and Cultural Tastes of University Students in Bergen, Norway* (2000))

Når det gjelder forskning på musikkfeltet generelt er særlig Anne H. Lorentzen sentral innen det norske miljøet. Hun har arbeidet med forbindelsen mellom musikk og kjønn, og hvordan vi kan se sammenhenger mellom betydningen av å ha vokst opp i en musikkkyndig familie, og å samtidig ha venner og andre sosiale bekjenskaper innen musikklivet. I et internasjonalt perspektiv er britiske Lucy Green kjent for sin musikkforskning, særlig i forhold til musikkens stilling i skolen, men også forskjeller innen musikkprestasjoner og -interesse mellom kjønnene.

Willy Aagre har i «*Ungdomskunnskap. Hverdagslivets kulturelle former*» (2003) gitt leseren innblikk i ulike ungdomsarenaer og blant annet i ungdoms tidsbruk på kulturelle aktiviteter. Han viser her hvordan ungdommer kan bli stimulert hjemmefra til å bedrive

tiden til kulturelle aktiviteter, og at dette kan skape et godt utgangspunkt for en senere karriere innen kunstfeltet.

Flere master- og hovedoppgaver har også blitt skrevet om feltet. Jeg vil ikke utdype disse her, men nevner Ragnar Solbergs *Musikk, utdanning eller begge deler? -En sosiologisk analyse av elever ved en musikklinje* (2007), Åshild Mongstad Stavnes' *Å leve for og av musikken. Frilansmusikernes strategier for å overleve* (2008) og Åsne Berre Persens *Utrolig å få synge ut – om hvordan sangglede kan fremmes og hemmes* (2005).

1.4. Oppgavens struktur

Oppgaven har 7 kapitler. Kapitlene 2 og 3 blir en slags innføring i hva oppgaven skal handle om og hvilke redskaper som har blitt benyttet. Kapitlene 4-6 er den største delen av oppgaven og omhandler dataene som er kommet frem, teoriredskapene som skal benyttes og selve drøftingen av datamaterialet. Til sist kommer en oppsummering og avslutning av oppgaven i kapittel 7. Jeg skisserer dette slik:

Kapittel to er en ren beskrivelse og presentasjon av feltet som skal studeres; Musikkonservatoriet i Tromsø. Dette innebærer institusjonens historie og fagtilbud, og dens posisjon i nærmiljøet. Samt helt kort om musikklivet generelt i Nord-Norge og Tromsø.

Kapittel tre skal klargjøre metodevalget, og hvordan datainnsamlingen har blitt foretatt. Her skal jeg drøfte etiske premisser og utfordringer, blant annet vedrørende selvseleksjon av utvalg.

Kapittel fire presenterer empirien min. Kapitlet er grunnlaget for drøftingen drøftingen som blir presentert senere i kapittel 6. Det er her jeg skal trekke frem utsagn og interessante aspekter som informantene har kommet med under intervjuene.

Kapittel fem er en framstilling av de to teoriene jeg skal benytte i analysen av empirien. Her skal jeg altså forklare begrepene til Bourdieu om felt, kapital og habitus, samtidig som jeg også skal presentere hans teori om kunstfeltet. Giddens' teori om det refleksive moderne og -individet presenteres også til sist i dette kapitlet.

Kapittel seks er altså drøftingen av empirien, og her skal jeg trekke frem det jeg mener er viktigst i datamaterialet, og foreta koblinger og brudd med teoriene som ligger til grunn.

Kapittel syv er siste og avsluttende kapittel hvor jeg skal komme med en konklusjon på problemstillingen, og forklaringer til forskningsspørsmålene.

Kapittel 2.0: Musikk – En del av kunstfeltet

I dette kapittelet skal jeg presentere feltet jeg har gjort studien min i, altså Musikkonservatoriet i Tromsø. Jeg skal blant annet komme innom Musikkonservatoriets viktigste hovedtrekk som institusjon, studietilbudet deres, hvordan opptaksprøvene foregår, og til slutt litt om musikklivet i Nord-Norge og Tromsø generelt.

Først en kort begrepsavklaring: Jeg forstår feltet for musikk, etter inspirasjon fra Bourdieu, som en del av kunstfeltet. Samtidig er det nærliggende å forstå Musikkonservatoriet i Tromsø som en del av utdanningsfeltet da de utdanner musikere på et høyere nivå. Musikkonservatoriet står derfor i en interessant posisjon; de tilbyr både stimulans til musikkfeltet, men også til utdanningsfeltet. Denne oppgaven kan derfor tolkes som et tilskudd til forskning innen begge disiplinene.

Aktørene innen musikkfeltet er flere, for Musikkonservatoriet i Tromsøs del er disse både ansatte, studenter, men også de nasjonale føringene som ligger til grunn for hvordan organisasjonen skal struktureres.

Vi skal se nærmere på Musikkonservatoriet under:

2.1. Musikkonservatoriet i Tromsø

Musikkonservatoriet i Tromsø er en av syv institusjoner som tilbyr musikkutdanning på høyere nivå i Norge; sammen med Barrat Due musikkinstitut i Oslo, Norges Musikkhøgskole i Oslo, NTNU i Trondheim, Kunsthøgskolens operautdanning i Oslo, Universitetet i Agder, Griegakademiet ved Universitetet i Bergen, og Universitetet i Stavanger har de utdannet eliten av studenter innenfor musikk i en årrekke. Sammenlignet med mange av de andre institusjonene står Musikkonservatoriet i Tromsø frem som en mindre institusjon med omkring 120 studenter, i motsetning til eksempelvis Norges Musikkhøgskole i Oslo som har 475 studieplasser.¹

Musikkonservatoriet i Tromsø som det heter i dag, ble startet av Tromsø Musikksskole i 1970. Ett år etter ble aksjeselskapet Tromsø Musikkonservatorium etablert. I 1975 endret de så navnet til Nord-norsk Musikkonservatorium. Lokalet de benyttet seg av på denne tiden var den såkalte Latinskolen, som brant ned i 1979. Studentgrunnlaget på denne var tiden heller tynt, etter min tolkning både i antall, men også ut ifra evner.

¹ <http://www.nmh.no/nmhom>

Mange av dem som studerte der på denne tiden ville ikke kommet inn i dag. (Intervju, studieleder Haugerudbråten)

Etter brannen i 1979 ble de flyttet rundt i forskjellige lokaler rundt om i Tromsø, og året 1985 flyttet de inn i lokalene de benytter seg av i dag i Krognessveien 33. I 1997 fikk de i tillegg et nytt tilbygg.

I 1980 ble Nord-norsk Musikkonservatorium det første statlige musikkonservatorium i Norge.

1.august 1994 ble Tromsø Helsefaghøgskole, Tromsø Maritime Høgskole, Nord-norsk Musikkonservatorium og Tromsø Lærerhøgskole slått sammen til en felles institusjon; Høgskolen i Tromsø. De ble delt inn i fire avdelinger, hvor Musikkonservatoriet ble underlagt Avdeling for kunsthøgskolen. I denne avdelingen lå også musikk, dans og drama i lærerutdanningen. I de senere år ble også Kunstakademiet sammenføyd.

Fusjonen med UiT 2009 innebærer flere endringer for Musikkonservatoriet i Tromsø; foruten ny ledelse og ny dekan, vil de også måtte legge om strukturen til en mer universitetspreget modul med instituttstyrer og fakulteter. Fakultetet de er underlagt er «Det kunsthøgskolens fakultet».

Musikkonservatoriet har per i dag 119 studenter, og 62 ansatte. (NordlysLørdag, 24. januar 2009)

2.1.1. Studietilbud

Musikkonservatoriet i Tromsø har i hovedsak hatt to grunnutdanninger i tillegg til masterprogrammene deres. Det er disse to grunnutdanningene jeg kommer til å konsentrere meg om i denne oppgaven da det er ved disse utdanningene mine informanter er studenter. De to er *Fagstudium i musikkutøving* som er en 4-årig bachelor, og *Faglærerutdanning i musikk* som er en 3-årig bachelor. Grunnutdanningene slik vi kjenner de i dag ble i hovedsak dannet i tilknytning til kvalitetsreformen i 2003. De har imidlertid eksistert siden oppstarten av Musikkonservatoriet i stort sett samme form. (Mail, Haugerudbråten)

Fagstudiet i musikkutøving (240 sp) gir kompetanse på et høyt nivå innen ett instrument. Formålet er primært å utdanne studenter som ønsker en karriere som utøvende musiker. Dette studiet legger også grunnlag for videre masterstudier. *Faglærerutdanningen i musikk* (180 sp) er rettet mot studenter som ønsker å arbeide med undervisning. Her er

det mer lagt til rette for ulike genrer og formål² Høsten 2009 starter de i tillegg opp med en ny bachelor i *Kunst- og kulturformidling*.

Etter endt grunnutdanning tilbyr Musikkonservatoriet i Tromsø videreutdanninger i enkeltemner innen utøvende og pedagogiske fag, kunst- og kulturformidling, dans og drama. I tillegg har de en mastergrad i *Musikkutøving* (120 sp). Denne ble startet opp høsten 2007, altså går første kullet ut våren 2009. Opptakskravet til dette studiet er en opptaksprøve og intervju, samt at man må ha minimum 80 studiepoengs fordypning i musikkutøving på hovedinstrument. Dette betyr at studenter som har fullført en bachelor i faglærerutdanning kan ta emnet «musikkutøving 2» (30sp) og får kompetanse nok for opptaket til mastergraden.³

Studentene velger én av grunnutdanningene når de søker om opptak. De følger noen emner i fellesskap, men de som går faglærerutdanningen har naturlig nok didaktiske emner i motsetning til fagstudiet i musikkutøving. I tillegg til disse to (etter hvert tre) grunnutdanningene tilbyr Konservatoriet orgelstudenter *Kirkemusikkfag* (60 sp) som gir dem kompetanse som kantor i Den norske kirke.⁴

2.1.2 Opptaket

For samtlige av de institusjonene som tilbyr høyere musikkutdannelse i Norge, foruten Norges Musikkhøgskole, Barrat Dues Musikkinstitut og jazzutdanningen i Trondheim gjelder en felles uke for opptak.⁵ Denne foregår i uke 10. Musikkonservatoriet i Tromsø tar opp ca 20 studenter på de to grunnutdanningene de har.

Slik som for alle høyere utdannelser i Norge er felles opptakskrav for begge grunnutdannelsene på Musikkonservatoriet i Tromsø generell studiekompetanse, eller tilsvarende realkompetanse. For studentenes egen del er det også en fordel å ha gått på musikklinja på videregående.

Siden opptakene foregår i uke 10 innebærer dette at mange søkere ikke har fullført studiekompetansen. Disse kan imidlertid få tilbud om opptak med forbehold om bestått videregående opplæring. Poeng og karakterer fra videregående spiller ingen rolle i

2 Jfr. Studiebrosjyren «Utdanning i musikk?» Musikkonservatoriet i Tromsø

3 Dette emnet tilsvarer tredje året på fagstudiet i musikkutøving. Studentene som har valgt en faglærerutdanning er altså ikke fastlåst i denne, og kan ta mastergraden som gir dem muligheten til å få en bredere kompetanse. Både som *utøvende* musikere, men også lektorkompetanse innen musikkfaget.

4 Kantor: en.lat., forsanger; sanglærer; leder av musikken ved hovedkirke. (Kilde: *Fremmedord og synonymer*. Blå ordbok. Berulfsen og Gundersen 2007)

5 <http://hoyere-musikkutdanning.no/soknad.htm>

opptaket. Det som teller i tillegg til studiekompetansen, er hvordan søkeren presterer på opptaksprøven. Søkerne søker om opptak med grunnlag i ett hovedinstrument.

2.1.2.1. Opptaksprøven

Opptaksprøven består av fire deler; en teoridel, en gehørdel, en spilleprøve og et intervju.

Opptaksprøven kan tas samlet i uke 10 ved Musikkonservatoriet, eller man kan avlegge *teori-* og *gehørprøven* i februar. Dersom denne er bestått kan man møte opp til *spilleprøven* i uke 10. Dersom de ikke består i februar kan de ta hele prøven om igjen i uke 10.

En del søkere til Musikkonservatoriet avlegger også opptaksprøven på Toneheim Folkehøgskole. Toneheim Folkehøgskole (1976) er Norges største musikkfolkehøgskole. Skolen er lokalisert rett utenfor Hamar, og er populær blant musikkstudentene. Ifølge informantene er det hele 11 førsteårsstudenter (av cirka 20) som har gått der forut for Musikkonservatoriet. Det kan virke som at Toneheim i en forstand blir en slags «forberedelsesinstitusjon». Med det tenker jeg på at det virker som det er en stor del studenter som velger å ta dette året etter videregående (i størst grad) som en slags forberedelse til de fremtidige musikkstudiene. Også Mangset (2004) klassifiserer Toneheim som en slik institusjon.

Teoridelen består av flere oppgaver hvor søkeren skal identifisere intervaller, dur- og molltreklanger og skalaer, i tillegg skal de gjøre blant annet harmonisering, lage tostemmig sats til et gitt eksempel og transposisjon/transkripsjon av noter til forskjellige instrumenter stemt i ulike durer.⁶

Gehørprøven består av at det blir spilt en melodi som søkeren skal skrive ned notene til. Disse skal stemme både rytmisk og tonemessig. Søkeren må også kunne høre forskjell på dur og moll, samt karakterisere en melodi i et av de to lydbildene. I tillegg testes det blant annet i intonasjon, taktartsbestemmelse, intervallbestemmelser og rytmekorreksjon.⁷

6 Eksempel på teoriprøve ligger på <http://høyere-musikkutdanning.no/Opptaksveiledning.pdf>

7 Ikke plass til å definere alle disse her, men se <http://www.konservatorium.no/gehor/> for nærmere beskrivelse av de ulike delene av prøven.

Til sist utføres en *spilleprøve*. I denne skal søkeren spille tre selvvalgte stykker. I klassisk er det oppgitt stykker fordelt etter instrument som søkeren skal kunne utenat⁸.

Stykkene skal vise bredde enten ved at man spiller låter fra ulike genrer, eller at man spiller i variert tempo, groove eller karakter innen én genre.⁹

I tillegg kan søkeren testes *primavista*, det vil si at de får tildelt et ukjent stykke som de skal spille der og da. Dette skal vise hvor god søkeren er til å bladlese noter. Pianoferdigheter er også et krav, da piano er obligatorisk instrument for alle studenter.

En del av søkerne faller imidlertid ifra fordi de ikke er gode nok. Som oftest er det på teori- og gehørprøven det skorter mest på ferdighetene. Dette er relativt mange. (Intervju, Haugerudbråten)

Når det gjelder de som har bestått prøvene så gjenstår spørsmålet om man kan tilby dem studieplass. Av et visst antall lærere beregnes det ut et visst antall studenter. Lærernes kapasitet regnes ut ifra Faktor 3-modellen.¹⁰

Dersom de sitter igjen med ledige plasser fyller de dem opp utover våren. De ulike institusjonene for høyere musikkutdanning utveksler da informasjon om søkere som står på venteliste, slik at de kan ta inn søkere fra andre skoler og gi de tilbud om studieplass. På den andre siden skjer det at de mister studenter som har stått på venteliste ved andre skoler. Særlig mister de studenter til Musikkhøgskolen i Oslo, som er mer ansett i musikkmiljøet.

2.2. Hvor kommer Musikkonservatoriets studenter fra?

Når det gjelder rekrutteringen av studenter med tanke på geografi og tidligere videregående skole er det jevnt fordelt stort sett utover hele landet. (Statistikk, Haugerudbråten) Presentasjonen som følger bygger på skoleåret 2008/2009.

Cirka halvparten av studentene kommer fra sør for Nordland fylke. Dette skoleåret hadde de imidlertid en liten overvekt av studenter fra de tre nordligste fylkene. I tillegg har de internasjonale studenter med tilskudd fra UDI, blant annet russiske og kinesiske.

8 Innenfor den rytmiske genren finner man hvilke stykker som er aktuelle ved å kontakte den enkelte institusjon.

9 http://gammel.hitos.no/attachment/36b15eda9f0bf7f79926473b30375bc4/823ef8c725f49fbc26257c64151027ed/09_Opptakskrav_+hovedinstrument.pdf

10 Faktor 3-modellen tilsier at av en time undervisning med en student skal gange det med tre for å beregne antall timer til sammen. I dette ligger tid til for- og etterarbeid.

Skolemessig kom de fleste altså fra Toneheim Folkehøgskole, men i tillegg var alle videregående skoler i Nord-Norge med musikklinje representert. Noen studenter representerer i tillegg begge skolene.

Når det gjelder hvordan Musikkonservatoriet i Tromsø rekrutterer studenter, er betydningen av at nåværende studenter reiser hjem til sine tidligere videregående skoler for å drive reklame av Musikkonservatoriet og Tromsø som studentby viktig. I tillegg har Konservatoriet hatt en organisert gruppe som har reist blant annet til Toneheim for å spille og å informere om skolen. Enkelte av utdanningsmessene i landet har også blitt besøkt av representanter fra skolen.

2.3. «Det første en mester gjør, er å lære.»¹¹

Studentene har stor grad av individuell undervisning. I hovedsak betyr dette at alle studentene i praksis har hver sin individuelle timeplan. De to første årene på bachelorgradene deres har studentene nærmest ingen form for klasseundervisning, selv om det forekommer i enkelte emner. Hovedformålet med studiet skal være opplæring på hovedinstrumentet til studentene. Ved siden av dette har de undervisning i biinstrument, kammermusikk, musikkformidling, ensembleledelse, pedagogikk og fagdidaktikk (kun for faglærerutdanningen), samt fagteori og støttfag.

2.4. Arbeidsmuligheter

Når det gjelder studentenes arbeidsmuligheter etter endt utdanning har de ifølge *Nettsted for høyere musikkutdanning* og nettsidene til Høgskolen i Tromsø/UiT flere muligheter:

Man kan med utdanning innen musikk få stillinger innenfor orkestermusikk, frilansmusikk, distrikts- eller landsdelsmusikk, i kulturskoler, musikk lærerstillinger på ulike skolenivå, musikkpedagogiske stillinger etc.

Uteksaminerte studenter ser ut til å bli ansatt i de samme feltene som nettsidene presenterte. Altså i symfoniorkestre, i kulturskoler, i omreisende musikkgrupper, lærere i grunnskolen, samt at noen av dem innehar ulike kulturarbeiderfunksjoner. (Intervju, Haugerudbråten)

2.5. Musikkonservatoriets omdømme og posisjon i nærmiljøet

Musikkonservatoriet har, slik jeg ser det, et godt rykte på seg også i lokalmiljøet. Jeg tenker da særlig på den betydningen institusjonen har for det lokale musikkmiljøet.

Både med tanke på rekruttering av musikanter til eksempelvis Tromsø Symfoniorkester, men også med tilskudd av arbeidskraft til Nordlysfestivalen. Studentene deltar også aktivt i jazz- og pop/rockmiljøet, samt at de holder egne konserter. Alle disse aspektene tolker jeg som at studentene utgjør stimulerende tilskudd i musikklivet, noe jeg tror de fleste i musikklivet også utenfor Musikkonservatoriet vil anse som positivt.

I tillegg er lærerne ved institusjonen ansette og profilerte musikere, noe som er med på å fremme et bilde av en utdanning med høy kvalitet. Standarden på lærekreftene er til enhver tid viktig for hvordan folk ser på Musikkonservatoriet. Er lærekreftene dårlig blir også de musikantene som rekrutteres til nærmiljøet av en lavere standard. Slik sett kan studentenes og lærernes fronting av skolen forringes.

Musikkonservatoriets posisjon i nærmiljøet ble forsterket da de ansatte en egen produsent. Produsenten stimulerte til mer utstrakt konsertvirksomhet, blant annet lørdagskonserter som de arrangerer. Konsertene har bidratt til at flere har fått kjennskap til konservatoriet og hva som foregår der. Disse holdes både på Musikkonservatoriet, men også i andre lokaler, og er jevnt over godt besøkt. (Haugerudbråten, Intervju)

2.6. Musikkonservatoriet - en del av et rikt musikkliv i Nord-Norge.

Musikklivet i Nord-Norge er rikt og mangfoldig, og Musikkonservatoriet i Tromsø er bare en av flere institusjoner som bidrar til dette.

2.6.1. Musikkaktiviteter i de tre nordligste fylkene

Særlig står festivallivet sterkt i de tre nordligste fylkene. Det er ikke rom for å nevne alle her, men eksempler på disse er Høstfestivalen i Kautokeino, Midnattsrocken i Lakselv, Riddu Riddu i Manndalen, og Nordkappfestivalen i Honningsvåg, i tillegg til at Tromsø har flere store festivaler; Buktafestivalen, Døgnvill, og Nordlysfestivalen.

Festivaler er bare ett av flere mål på aktivitet i musikklivet generelt. Tar man perspektivet ett steg videre kan man se på flere former for musikalske aktiviteter, eksempelvis kor, orkestre og band. Eksempler på dette kan være *Bodø Sinfonietta*, *Tromsø Symfoniorkester*, *Forsvarets Musikkorps* i Harstad, *Bodø Jazzklubb* *Landsdelsmusikerordningen i Nord-Norge*, kammerkoret *Con Brio* etc.

11 Norsk ordtak. <http://www.ordtak.no/index.php>

Det er også viktig å nevne *Musikk i Finnmark* (etabl. 1994) som er en organisasjon underlagt Finnmark Fylkeskommune. Organisasjonen er dannet av *Varangermusikkerne*, *Ensemble Nord* i Alta, og *LINK* i Hammerfest. Organisasjonen er en av Nord-Norges største musikkentreprenører, og har samarbeidet med artister som blant annet Mari Boine. Musikk i Finnmark synes å være et av de største organene innen musikklivet i Finnmark, og er i så måte et viktig organ i musikklivet i Nord-Norge som helhet.

Studentene fra Musikkonservatoriet i Tromsø vil være et nyttig tilskudd til kulturskoler over hele landet, og kanskje særlig til de tre nordligste fylkene. Kulturskolen er et organ som gir tilbud om opplæring i diverse kulturelle aktiviteter som musikk, dans og drama. At halvparten av studentene er i fra de tre nordligste fylkene betyr kanskje at disse flytter tilbake til hjemstedene sine og bidrar med undervisning i kulturskolene i distriktene. En av mine informanter «Knut» har, som vis skal se, et slikt ønske for fremtiden.

2.6.2. Kultur- og musikklivet i Tromsø

Tromsøs musikkliv er mangfoldig. Byen er kjent for et rikt kulturliv både innenfor musikk, dans og drama. I Tromsø har Musikkonservatoriet bidratt med musikere til konkrete band, slik som *Pristine* hvor frontfiguren Heidi Solheim, og flere av de andre bandmedlemmene, er utdannet der. I tillegg er rekrutteringen av musikere viktig til symfoniorkesteret i Tromsø, hvor studentene ved Konservatoriet har praksis. Noen av disse får fortsette i orkesteret etter endt utdanning. Flere av de ansatte ved Konservatoriet er også aktive her.

Samarbeidsorganene til Musikkonservatoriet i Tromsø er mange, og dette er trolig med på å lette nettverksbyggingen for studentene med tanke på senere jobber;

Kulturhuset i Tromsø samarbeider med Musikkonservatoriet i Tromsø, og er en arena for utøvere innenfor scenekunst. *Kammerkoret Mimas* er Universitetet i Tromsøs eget kor som holder konserter både nasjonalt og internasjonalt. *ATLF* (Arctic Trombone & Lowbrass Festival) er en festival med musikere på trombone, eufonium og tuba. Musikerne her holder kurs for studentene på Musikkonservatoriet.

I tillegg samarbeider Konservatoriet med *Opera Nord*, som har som formål å formidle opera og ballett i Troms og Finnmark, og fremme interessen for dette i de to fylkene¹².

12 Studiebrosjyren «Utdanning i musikk?»

Når det gjelder musikk er Tromsø kanskje aller mest kjent for det rike tilbudet innenfor rock. Utestedet *Blå Rock* er videnkjent som Tromsøs viktigste utested innenfor rock-genren.

Innenfor drama tilbyr *Hålogaland teater* forestillinger som er kjent for å være av god kvalitet.

Innenfor dans er tilbudene om kurs mange. *Salsademika* er en av mest sentrale her.

Kulturinstitusjoner kun for ungdom finnes også:

Tvibit er en ekstern, men samtidig viktig institusjon i det lokale kulturlivet. Særlig for unge i aldersgruppen 15-25 år. Tvibit gjennomfører ulike kulturprosjekter og utgjør en viktig del av kulturlivet i Tromsø. Lokalet Tvibit befinner seg i har vært både et viktig festivalsenter, men også produksjonssted som har hatt innvirkning på de fleste kulturmiljøene i Tromsø. *Tvibit Pluss* er institusjonens svar på behovet for nye utfordringer for de unge kulturspirene i byen. Tvibit pluss skal muliggjøre utviklingen av kvalitet og profesjonalisering av unges nyskaping, kompetanse og talent i kulturvirksomhet og i den kreative industrien¹³ I tillegg har Tromsø et rocketilbud for ungdom i *Rockens Hus*.

Foruten fremtidig arbeidskraft i de musikalske og kulturelle organene i landet er studentene på Musikkonservatoriet under studietiden altså nyttig arbeidskraft under *Nordlysfestivalen*. Samtidig er deres musikkformidling via egne konserter viktig, i tillegg også den «misjoneringen» de gjør når de reiser rundt på utdanningsmesser og til folkehøgskoler som Toneheim. En slik markedsføring kan bidra til å avmystifisere Nord-Norge som studiested og på den måten trekke flere studenter fra sør i landet opp til Tromsø, men også til Nord-Norge som helhet.

2.7. Oppsummering

Musikkonservatoriet i Tromsø er altså del av et større musikkliv både i Norge, men også i den nordlige landsdelen for øvrig. Gjennom sitt studietilbud utdanner de noen av de flinkeste musikerne i dette landet, og bidrar derfor med et viktig tilskudd av arbeidskraft til ulike orkestre, kulturskoler og vanlige skoler. Via en krevende opptaksprøve lukes de dårligste ut, og det er kun de beste som kommer med i Musikkonservatoriets ”tropp”. Studentene er fordelt geografisk utover hele landet, med en hovedvekt fra de tre nordligste fylkene.

¹³ Om Tvibit. <http://www.tvibit.net/om/>

Neste kapittel skal omhandle den metodiske fremgangsmåten som er blitt benyttet på dette feltet.

Kapittel 3.0: Metodisk fremgangsmåte

Den metodiske fremgangsmåten danner premisser for hvordan en oppgave som denne formes og ser ut i sin endelige form. Man velger gjerne mellom en kvantitativ eller en kvalitativ tilnærming til feltet, selv om kombinasjoner av de to paradigmene også forekommer.

I dette kapittelet skal jeg beskrive den metodiske fremgangsmåten jeg har brukt i oppgaven, og hvorfor jeg har valgt å gå frem som jeg har gjort. Jeg skal presentere utvalget mitt, og forklare hvordan jeg fikk kontakt med dem. Jeg skal komme innom noen etiske vurderinger, samt hvordan intervjuene foregikk. Til sist skal jeg forklare noen forskningsetiske premisser og hvordan de har påvirket min oppgave.

3.1. Begrunnelse for valg av metode

For meg var det å utføre en kvalitativ sosiologisk undersøkelse mest rimelig i denne sammenhengen da jeg var interessert i å utføre en eksplorerende dybdestudie med få informanter. Jeg ønsket ikke å gi en presentasjon av tall og ulike mål på hvorvidt dataene var statistisk representative. En eksplorerende studie innebærer følgende:

Eksplorerende studier er ofte basert på kvalitative tilnærminger. Vanligvis er slike undersøkelser basert på forholdsvis små utvalg, selv om universets størrelse kan være varierende. Uansett om universet er stort eller lite, kan det være tilstrekkelig med et utvalg som er stort nok til at undersøkelsen reflekterer bredden i den virksomheten som studeres, og fanger inn viktige variasjoner i denne virksomheten (Grønmo 2004:86)

Det var viktigere for meg å skrive en oppgave med presentasjoner av ulike unike individer, og å få en dypere forståelse av disses særegenheter og likheter. Det er således det jeg mener med *eksplorerende*, altså at jeg ønsket å undersøke dypere et felt som for meg var interessant og som jeg ønsket å lære mer om.

Problemstillingen var så og si fastsatt, men likevel ikke i så sterk grad at den ikke kunne endres underveis.

Intervju som metode for datainnsamling var den teknikken jeg selv følte at jeg ville mestre best. Dette på bakgrunn av hva jeg følte at jeg hadde fått best til i metodekursene underveis i studiet. I og med denne masteroppgavens begrensede omfang både i antall sider og tidsressurser antar jeg at en kvantitativ undersøkelse ville blitt for omfattende

for meg å utføre på normert tid, og den ville heller ikke gitt et godt eller dypt bilde av informantenes tanker og holdninger til utdanningen og fremtiden som musikere.

En slik studie kun bidratt til å vise andel og fordeling av svar på de enkelte spørsmålene. Jeg ville ikke hatt noen forsikring om at de svarkategoriene jeg hadde satt opp i forkant var representative for de svarene informantene ville gitt i et kvalitativt intervju. Videre kan man også si at siden jeg gikk inn i denne studien deduktivt¹⁴ ville det være nærliggende å velge en kvantitativ tilnærming, men på bakgrunn av at jeg hadde kun en antagelse forut for studien ville en kvantitativ studie blitt vanskelig å gjennomføre. De kvalitative intervjuene er også å foretrekke i forhold til muligheten til å oppklare misforståelser, faren for at respondentene svarer uten å tenke seg om er liten, og svarene er som regel mer utfyllende. (Ryen 2002)

Argumentene mot denne formen for datainnsamling er forøvrig mange, men jeg føler ikke at det er rom for en slik diskusjon i denne oppgaven.

Casestudien¹⁵ min og dens tema var rettet mot et felt som for meg var kjent. Med god kjennskap til musikkutøving og musikklivet generelt fra barne- og tenårene, hadde jeg en pekepinn på hva som kunne vente meg. I tillegg har jeg en god forståelse for de musikalske begrepene informantene mest sannsynlig kom til å benytte seg av. Min kjennskap til feltet er grunnlagt i min egen «karriere» som korpsmusikant i barne- og tenårene. I tillegg til at jeg har undervist en egen elevgruppe i den lokale musikkskolen i tverrfløyte og saksofon. Kjennskapen til livet som musiker derimot er begrenset, da mine opptredener har vært begrenset til musikkskolekonserter og som pausemusikant på diverse kommunestyremøter og lignende. Man kan vel uten å underdrive det kalle det for svært lite lukrativt. Særlig betalingen har stått i stil med opptredenene; som oftest et kakestykke, eller en flaske brus.

Uansett:

«Siden intervju nødvendigvis krever verbal interaksjon, poengterer Erlandsson ofl. (1993) at intervjueren og respondenten må ha samme vokabular. Det betyr at forskeren

14 Deduksjon: Den deduktive tilnærmingen starter med noen antagelser, empirien samles inn for å se om antagelsene holder stand, eller om de må forkastes. (Ibid.)

15 Studier der studieobjektet er avgrenset i tid og rom. Ett eller noen få tilfeller gjøres til gjenstand for studien. Idealet er ofte å gå i dybden i en casestudie, og presentere en helhetlig analyse som står på egne bein. (Jacobsen, 2005)

må kjenne til vanlige uttrykk som brukes i den kulturen som undersøkes, i tillegg til termer som har flere eller avvikende mening.» (Ryen 2002:107)

Effekten ved at jeg til en viss grad behersker de begrepene disse musikantene opererer med kan vise seg i at de på et dypere plan kan gi meg innsikt i de tankene de har om studiesituasjonen sin, samt deres drømmer og forhåpninger. Med dette mener jeg at det ikke behøver å skapes rom for forklaringer av alle begreper for at jeg som forsker skal forstå hva de snakker om. Et eksempel på dette er et intervju med en informant som skulle forklare meg oppbygningen av studiet og som da lurte på om jeg visste hva «hørelære» var. Jeg forklarte at jeg visste hva dette innebar, og jeg forstod på informanten at han syns dette lettet kommunikasjonen mellom oss. Jeg mener selv at ved å vise at jeg hadde kunnskap om musikk, kunne åpne opp for at informantene fikk mer tillit til meg som forsker, og at jeg ville oppfattes som troverdig i forhold til min interesse for temaet.

En annen fordel jeg mener at jeg som forsker har er at jeg selv er en del av ungdomsgruppen i samfunnet, og på den måten har bedre forståelse for den aldersgruppen jeg skal studere. Jeg mener også at jeg fremstår som en med mindre autoritet enn eksempelvis eldre forskere, og derfor kanskje kan oppleves mindre skremmende.

3.2. Det kvalitative intervjuet

Gjennom kvalitative intervjuer ønsket jeg å få informasjon omkring informantenes musikkinteresse, hvor slike studenter rekrutteres fra, og hvilke jobbmuligheter de selv mener at de har. I tillegg til dette hvorfor de har valgt en utdanning innen musikk og hvorvidt de mener at dette var det mest fornuftige valget. Jeg ønsket også å få innsikt i deres tanker om ulike musikkgenrer, hvordan de så for seg at veien frem til et yrke som musiker så ut, samt deres framtidsforståelse. Dette innebar at jeg ville få empiri som ville kunne gi meg innsikt i disse informantenes liv helt fra barnsben av. Informantene viste seg i noen tilfeller å bli svært åpne omkring sin livshistorie, og de virket svært reflekterte over fremtiden og dens utfordringer.

David Silverman (2005) har kalt et perspektiv for *The emotionalist model* som i følge ham er svært vanlig i kvalitativ forskning. I dette legger han forskning hvor man er

interessert i å studere informantenes persepsjoner, meninger og følelser. Metoden for å nå frem til dette er ifølge ham åpne intervju.

I henhold til Silverman valgte jeg å benytte meg av det som kalles et semistrukturert intervju. (Ryen, 2002) Dette innebar at jeg på forhånd hadde satt opp noen hovedspørsmål som jeg ønsket å få svar på. Spørsmålene var satt i en rekkefølge som jeg anså som naturlig, men jeg fant det verken nødvendig eller fruktbart å følge rekkefølgen slavisk. Fordelen med det semistrukturerte intervjuet er at det bærer preg av en helt vanlig samtale mellom to eller flere mennesker, samtidig som forskeren kan skyte inn med de spørsmålene han eller hun har satt opp på forhånd.

Når det gjelder alderen på informantene i utvalget vil det trolig stilles spørsmålstegn ved deres nivå av rasjonell tankegang med tanke på at de er ganske unge, samt hvor reflekterte de kan sies å være. Jeg tror det ville bli svært problematisk å innta en posisjon hvor man stiller seg kritisk til informantenes refleksjonsmessige evner, rasjonalitet og kanskje også ærlighet. Ved å stille spørsmål ved alle utsagnene deres ville analysedelen i denne oppgaven etter mitt skjønn risikere å bli svak og uoversiktlig, samt at den da etter min forståelse også ville blitt vanskeligere å lese. Jeg tar derfor forbehold om at utvalget er dannet av rasjonelle aktører, samt at deres utsagn er sanne og oppriktige. Et aspekt man ikke kommer utenom er selvfølgelig det faktum at de har studert ved Konservatoriet i en kort periode (ved intervjutidspunktene cirka 2,5 måned), men de har likevel, slik jeg opplevde det, god innsikt i hva studiet dreier seg om.

3.3. Utvalget

Utvalget mitt hentet jeg altså fra Musikkonservatoriet i Tromsø. Tanken bak dette valget var å få innblikk i hvilke tanker noen av de flinkeste studentene innen musikklivet i Norge hadde i forhold til utdanningsvalget sitt og fremtiden.

Jeg gjennomførte også et intervju med en ansatt ved Konservatoriet som sa seg villig til å bli navngitt i oppgaven. Dette var Tove Haugerudbråten som er studieleder ved Musikkonservatoriet. Gjennom henne ønsket jeg å få mer utdypende informasjon om Musikkonservatoriet som institusjon enn det som er tilgjengelig på internett, og i studiebrosjyren deres. Haugerudbråten har arbeidet ved Musikkonservatoriet i Tromsø i ti år, samt at hun selv har vært student der tidligere. Jeg anser derfor henne som en fullverdig informant i forhold til de spørsmålene jeg hadde til henne. Disse gikk i

hovedsak på Musikkonservatoriets historie, organisering og rekruttering av studenter. Haugerudbråten er benyttet i forrige kapittel, altså i beskrivelsen av feltet. Siden intervjuet med henne i hovedsak er basert på forståelsen av Musikkonservatoriets organisering og lignende er hun ikke tatt med verken i fremstillingen av empirien, kapittel 4.0. og bare til en viss grad i analysen av empirien, kapittel 6.0.

På bakgrunn av min kjennskap til feltet og ut fra de svarene jeg fikk ser jeg grunn til å tro at informantenes erfaringer er ganske typiske for denne studentgruppen. Jeg kan heller ikke se noen grunn til at studentene ved Musikkonservatoriet i Tromsø skulle skille seg fra studentene ved lignende institusjoner i Norge.

Utvalget ble rekruttert ut fra selvseleksjon. Dette som resultat av at jeg presenterte meg selv og studien min for studentene før en av forelesningene deres, og de som var interesserte meldte seg frivillig. Variasjonen i utvalget var for meg svært tilfredsstillende; 3 menn og 3 kvinner, 4 av disse gikk utøvende og 2 av dem gikk faglærer.¹⁶ Jeg hadde altså 6 informanter, i utgangspunktet 7, men den siste trakk seg fra studien. Jeg fikk ingen tilbakemelding på hvorfor, men jeg oppfattet ham som lite interessert i utgangspunktet da jeg fikk kontakt med ham via en av hans medstudenter.

Alle befant seg i aldersgruppen 19-21 år. Samtlige var førsteårsstudenter, en gruppe jeg med hensikt valgte å legge tyngden på. Grunnen til dette var at jeg ønsket å få innblikk i disse ungdommenes drømmer og tanker ved starten av et studium. Førsteårsstudenter kontra sisteårsstudenter vil ha ulikt konstruerte perspektiver på både fremtid og nåtid.

Trolig ville det blitt vanskeligere å få innblikk i de tankene de hadde da valget av utdanning fortsatt var ferskt. På terskelen til arbeidsmarkedet er trolig drømmer og visjoner for framtiden mer nedslippte og mer rasjonaliserte. Kanskje har de i større grad resignert i forhold til de drømmene de hadde i utgangspunktet, etter hvert som rasjonalitet omkring jobb og karriere slår inn. Samtidig vil motivasjonen for å ha valgt musikkutdanning ligge mer friskt i minnet på en førsteårsstudent enn hos en sisteårsstudent.

En fare med den måten jeg rekrutterte informantene på er at jeg kan risikere å få informanter som ikke er representative for populasjonen¹⁷.

Ryen skriver at

16 Se kap. 2.1.1. for utfyllende forklaring på hva "utøvende" og "faglærer" innebærer.

17 Med populasjon mener jeg her «musikkstudenter».

«Personer som er overivrige etter å delta, trenger heller ikke være gode respondenter. Enkelte forskere har erfart at interessen var politisk motivert,(...) Det er heller ikke uten videre gitt at helter, enere og stjerner er mer interessante enn andre respondenter.»
(Ryen 2002:89)

Selvseleksjon er også problematisk som metode for å rekruttere informanter. Utvalget blir således et «tilgjengelighetsutvalg», det består altså av de som var tilgjengelige i det aktuelle tidspunktet. At selvseleksjon og et tilgjengelighetsutvalg er problematisk er fordi informantene ikke nødvendigvis er representative for den gruppen de representerer. Dette fordi det for eksempel viser seg for eksempel at mennesker som gjør seg disponible for forskning som oftest er de som ikke har noe i mot at de blir studert, men heller setter pris på å utlevere seg. Som oftest er det gjerne mennesker med høyere utdanning som melder seg frivillige, siden de ofte har kontroll på sin egen livssituasjon og dermed ikke ser noe problem ved å slippe noen inn i denne. Komplikasjonene ved dette er at slike informanter ikke viser skjevheter i populasjonen som eksempelvis de med lavere utdanning kan vise, for eksempel på bakgrunn av en mindre evne til selvrefleksjon, eller at de som ikke deltar ofte representerer skjevhetene og det uvanlige ved en situasjon. Slike skjevheter er ofte det som er det interessante ved institusjoner og fenomener for forskning, og vi vil derfor ikke få innblikk i dette. (Thagaard 2002:54) Jeg må derfor konkludere med at det er en sjanse for at utvalget mitt ikke er representativt for populasjonen.

3.4. Etiske vurderinger

Siden denne oppgaven omhandler personlige trekk ved informantene; altså utdanningsvalget deres, sendte jeg en søknad til Norsk Samfunnsvitenskapelige Datatjeneste (NSD) med redegjørelse for hva prosjektet mitt skulle omhandle, og hvilke personopplysninger jeg kom til å hente inn. Jeg fikk godkjent søknaden min i løpet av sommeren 2008, og hadde dermed også klarsignal til å starte med datainnsamlingen.

I begynnelsen av oktober 2008 gjennomførte jeg et prøveintervju med en medstudent. Dette opplevdes som svært fruktbart, da jeg kunne se intervjusituasjonen på en ny måte, og ikke bare som en tenkt situasjon. Situasjonen avvek ganske kraftig med hva jeg hadde forestilt meg. Både med tanke på hvordan samtalen forløp, hvordan spørsmålene

mine ble oppfattet og hvordan forskjellige spørsmål kunne gli over i hverandre. Etter prøveintervjuet gikk jeg på nytt gjennom spørsmålene og endret både rekkefølge og formulering. Samtidig hentet jeg noen tips fra Ragnar Solbergs hovedoppgave fra 2007 som handlet om elever på musikklinja ved en videregående skole i Tromsø. Disse var svært nyttige og ble et godt supplement til min egen guide.

På informasjonsmøtet for studentene 20.oktober 2008 fortalte jeg om studien min og hvorfor jeg hadde valgt å skrive om musikkstudenter. Her la jeg også vekt på at deltakelsen var konfidensiell¹⁸ og at de ville bli anonymisert i det ferdige materialet, at jeg kom til å bruke båndopptaker, men at opptakene ville bli slettet med det samme intervjuene var transkribert. Jeg sa jeg kom til å legge vekt på informert samtykke¹⁹ og at det var mulig å trekke seg fra studien på et hvilket som helst tidspunkt. Til sist nevnte jeg også at dette ikke var noen kunnskapskonkurranse der man måtte pøse ut mest mulig «riktige». Jeg fortalte også at det kun ville være meg og informantene som ville være tilstede, og at tonen ville være lett og uformell. Jeg tror informantene til en viss grad fikk med seg hvem de andre i utvalget var, slik at noe av anonymiteten trolig er svekket.

I tilknytning til intervjuene ga jeg de i tillegg et informasjonsskriv og et skjema som de måtte underskrive før intervjuet tok til. Mer om dette i avsnittet om gjennomføringen av intervjuene som følger under.

3.5. Gjennomføringen av intervjuene

Intervjuene mine foregikk altså etter den semistrukturerte formen. Jeg hadde forberedt intervjuguiden i forkant av intervjuene og fått denne godkjent av veileder.

Da jeg møtte informantene hadde jeg allerede informert de om studien min og hvorfor jeg hadde valgt å skrive om studenter på Musikkonservatoriet. På denne måten var alle klar over hva de skulle delta i, og hva studien skulle handle om. I tilknytning til intervjuene ga jeg hver informant et informasjonsskriv med informasjon om studien, at jeg kom til å vektlegge anonymitet, at den var godkjent i NSD, og mer formell

18 Med konfidensialitet menes at man skal beskytte den utforskedes privatliv og identitet. Den som leser det ferdige materialet skal ikke kjenne igjen identitet og lokalisering. (Ryen 2002:209)

19 Informert samtykke innebærer at de som deltar i forskningen har rett til å vite at de blir forsket på. De skal også få informasjon om selve forskningen eller prosjektet. Det er også vanlig å ha et skjema som undertegnes av informanten. Skjemaet skal klargjøre at man kan trekke seg fra prosjektet på et hvilket som helst tidspunkt. (Ibid.:208)

informasjon om meg (som adresse og telefonnummer) og hvem som var min veileder. Jeg benyttet meg av malen til NSD²⁰, så jeg anser den som kvalitetssikret.

Jeg ba alle informantene om å lese igjennom skrivet før de skrev under på samtykkeerklæringen. På denne måten var jeg sikker på at alle hadde fått samme informasjon. Foruten en informant var dette fremgangsmåten. For denne ene ga jeg også mer muntlig informasjon om studien, i og med at han kom for sent til forelesning den dagen jeg var innom for å informere. Han hadde altså ikke fått med seg hovedtemaet for studien. Han kontaktet meg via et oppslag jeg hadde hengt opp på tavlen på Konservatoriet.

Selve intervjuene av studentene startet med at jeg noterte ned biografiske data, dato, sted og tid. Jeg fulgte opp med enkle spørsmål om hvilken bakgrunn de hadde innenfor musikk, familiens/foreldrenes utdanning og interesse for musikk, og informantenes tilknytning til musikkskoler etc. Etter å ha dannet meg et bilde av informantenes familiære og musikalske bakgrunn gikk jeg over til hovedspørsmålene mine som omhandlet deres tanker om musikeryrket, hva som skulle til for å kunne arbeide som musiker på heltid, hva deres tanker var omkring det utdanningsvalget de hadde tatt og hvorvidt de syntes de hadde tatt et fornuftig valg i så måte.

Intervjuet med studieleder Tove Haugerudbråten foregikk litt annerledes siden jeg hadde en annen intervjuguide. Spørsmålene gikk her ut på Musikkonservatoriet som institusjon, og svært lite på hennes personlige tanker og holdninger til feltet. De gikk altså ut på Musikkonservatoriets historie, opptaksordninger, organisering, og relasjonene mellom studenter og administrasjon. Intervjuet varte i over en time og var derfor det lengste i studien. Det er usikkert hvordan jeg kan tolke dette, men noen faktorer er kanskje at den nye intervjuguiden var bedre, at Haugerudbråten hadde mye på hjertet, samt at hun hadde god innsikt i det hun pratet om. Kanskje kan man også poengtere at hun var erfaren i sin stilling og hadde god oversikt om temaet, mens de andre informantene nettopp hadde startet studiet sitt og at alt derfor var nytt.

Når det gjelder de øvrige aspektene som er nevnt ovenfor om informasjonsskriv, informert samtykke og båndopptaker gjelder dette også for dette intervjuet. Haugerudbråten samtykket altså til å være navngitt i oppgaven, noe jeg mener styrker argumentasjonen som danner noe av grunnlaget for feltpapirer. Dataene for det

20 http://www.nsd.uib.no/personvern/forsk_stud/informasjon.html

samme kapittelet anser jeg også da som mer troverdig enn dersom jeg ikke kunne navngitt henne, eller beskrevet hennes stilling ved Musikkonservatoriet.

Intervjuene med det primære utvalget varte fra en halvtime til en time, alt ettersom hvor pratsomme informantene var. Båndopptakeren forenklet arbeidet mitt med å skrive ut intervjuene i etterkant. I tillegg opplevde jeg det som enklere å skape «den gode samtalen» med informantene fordi jeg unngikk å være alt for opptatt med å skrive ned hva som ble sagt. Jeg kunne lettere delta i samtalen og følge opp med spørsmål dersom samtalen gikk i stå.

Når det gjelder dette med å ta notater mener Anne Ryen at

«Enten man gjør lydopptak av intervjuet eller ikke, bør man alltid ta notater.» (Ryen 2002:122)

Jeg må innrømme at jeg ikke var den mest ivrige til å ta slike. Jeg noterte korte stikkord, men det var også mest for å notere ting eller ord jeg bet meg merke i. Samtidig merket jeg at to av informantene ble svært interessert i notatblokka mi, og hva jeg noterte ned. Det opplevdes som svært forstyrrende og jeg følte at det ødela samtalen. For på denne måten var informanten med ett akkurat *dét*; en informant, og ikke en samtalepartner. Dette kan synes kanskje noe forvirrende, men det jeg legger i dette er at for å få et slikt intervju til å fungere anser jeg det som viktig at informanten føler seg som en fullverdig samtalepartner. Når jeg legger vekt på at disse to informantene ble redusert til kun *informanter* mener jeg at de opplevdes som litt «stive» og mer nervøse enn når samtalen gled av seg selv. Jeg opplevde også at de kortet ned på lengre tankerekker som de hadde startet på og skulle gi meg innsikt i. Jeg valgte derfor å legge notatene fra meg og heller legge vekt på å vise forståelse i form av blikkontakt og nikk.

Jeg ville fått store problemer dersom båndopptakeren min skulle streiket, men jeg sjekket jevnlig at batteriet var ladet, og at lyset som indikerte opptak hele tiden var på.

Etter intervjuene transkriberte jeg ut intervjuene, og disse ble altså grunnlaget for analysen min. I etterkant så jeg imidlertid at det var noen få «hull» i materialet. Jeg kontaktet derfor de informantene det gjaldt per mail og fikk oppklart det som manglet i etterkant.

3.5.1. Noen observasjoner knyttet til intervjuene

«Som ved enhver samtale gir en rolig og behagelig start et godt utgangspunkt. Å bygge opp et nært forhold er viktig fordi målet for det ustrukturerte (eventuelt semistrukturerte) intervjuet er å forstå.» (Ryen 2002:116)

Noen av informantene fremstod som litt nervøse da vi satte oss ned og pratet sammen om informasjonsskrivet og studien. Det samme kan man se tydelige tegn på i de transkriberingene jeg har gjort; svarene i starten av intervjuet er korte, konsise og gir ikke rom for utdyping. Kanskje hadde noen av dem gruet seg litt, eller var litt spente på hva denne såkalte «sosiologistudenten» kom til å spørre om. Jeg forsøkte å starte litt rolig med de enkle spørsmålene omkring biografiske data, og familiære forhold med tanke på utdanning og musikk generelt. Ryen (2002) poengterer også dette. Man må signalisere slikt som at å miste ansikt ikke betyr noe i en slik sammenheng. Forskerens kroppsspråk bør signalisere velvilje. Derfor bør åpningsspørsmålene være enkle og dreie seg om ren informasjon, som for eksempel biografiske data eller andre ikke-truende spørsmål. (Ryen 2002:101)

Informantene opplevdes som å tø opp litt mer og mer ettersom vi kunne snakke om dem på et rent personlig plan, samt litt om familien deres. Ingen av informantene viste uvilje til å snakke om familien, men det ble sjeldent nevnt navn.

Et avvikende tilfelle er «Pernille» som opplevdes svært tilbakeholden og uinteressert i hele situasjonen. Intervjuet gikk trått og svarene hennes var korte og oppmuntret ikke til oppfølging. Jeg valgte derfor å korte noe ned på intervjuet, siden jeg oppfattet at hun syns situasjonen var ubehagelig. Hun har derfor ikke svart på spørsmålene angående tanker om arbeidsmarkedet, hvem som har makt til å avgjøre hvem som er gode musikere, hvorvidt hun vil jobbe som musikk lærer resten av yrkeslivet, og hvorvidt hun mener at utdanningsvalget hennes er fornuftig. Jeg anser ikke dette for å svekke analysen nevneverdig, i så fall da på et mer kvantitativt nivå. Jeg tenker da på at jeg ved å tallfeste hvor mange informanter som befinner seg i en kategori ville kunne gjøre argumentasjonen for mine tolkninger klarere. De fem siste informantene er imidlertid både like og ulike i sine tanker, slik at jeg mener analysen kan bli interessant likevel!

En utfordring omkring det å skulle motivere informantene til å fortelle om tankene sine er at jeg ikke hadde kjennskap til dem på forhånd. Dette vanskeliggjorde oppmuntringen av dem, med tanke på hvilke stimuli de ville satt pris på. Jeg forsøkte likevel å opptre

som blid, forståelsesfull, og viste ærlig interesse overfor aspekter som overrasket meg. Intervjuene preges av mye latter og en god tone mellom meg og informantene, og jeg tolker dette som at de trivdes i situasjonen. Flere av informantene sa også i etterkant at de syntes situasjonen var hyggelig og at spørsmålene mine var interessante.

Informantene virket ærlige og oppriktige, og jeg fikk ingen sterke inntrykk av at de var ute etter å verken villede eller imponere meg på noe vis.

3.6. Troverdighet, bekreftbarhet og overførbarhet

Til sist i dette kapittelet skal jeg ta for meg begrepene troverdighet, bekreftbarhet og overførbarhet. I og med den eksplorerende fremgangsmåten og utgangspunktet for denne oppgaven er det relevant å poengtere hvilken betydning de tre kravene har i denne sammenhengen: Med den eksplorerende fremgangsmåten som utgangspunkt er det problematisk å kontrollere de tre kravene. Jeg skal likevel forsøke å skape et bilde av dem, og hva de betød for oppgaven.

Begrepene i overskriften er hentet fra Tove Thagaard (2002) og er alternativer til de mer kjente begrepene om reliabilitet, validitet og generaliserbarhet. Med *reliabilitet* menes hvorvidt man har vært nøyaktig i de målingene man har gjort. Dersom andre forskere senere skal gjøre samme måling skal resultatet kunne bli det samme. Det er altså et mål på påliteligheten i datainnsamlingen. *Validitet* betyr hvorvidt man kan si at det er gyldighet i analysen. Hvorvidt tolkningene av sammenhenger kan sies å være riktige. *Generaliserbarhet* innebærer hvorvidt man kan generalisere funnene i en studie til å gjelde for alle individer i samme situasjon, eller med samme egenskaper. Begrepene blir ofte kritisert for å være kvantitativt ladet, jeg skal derfor bruke alternativene i denne oppgaven.

Også Denzin og Lincoln (1994, i Thagaard 2002) mener at de tre begrepene ofte har vært sterkere knyttet til kvantitativ forskning. Innenfor kvalitative studier får de heller et annet innhold. De har derfor lansert alternative begreper

til disse; troverdighet, bekreftbarhet og overførbarhet. (Thagaard 2002:21)²¹

Troverdighet peker på hvorvidt forskningen utføres på en tillitsvekkende måte. Jeg tolker her Denzin og Lincoln i retning av at man må se på hvordan forskningen er utført, med tanke på hvordan man har forholdt seg til de forskningsrelaterte standarder, og at man kan redegjøre for alle delene av prosessen som har foregått. Dette metodekapittelet

21 De utfyllende punktene under bygger på denne referansen.

kan kanskje sies å bygge på hvordan jeg ønsker å formidle min studie som troverdig. Jeg tenker da på at jeg har beskrevet de grepene jeg har gjort for å sikre troverdigheten. Eksempler på dette er at jeg har forklart hvordan jeg har samlet inn empirien, i form av både valg av metode, og rekruttering av informanter. Videre i oppgaven mener jeg det er viktig å vise hvordan jeg i studien lager skiller mellom empiri og egne fortolkninger. Disse to er vesentlig forskjellige, og skal etter min forståelse kunne supplere hverandre, heller enn å gli inn i uklare skiller seg i mellom.

Et annet krav til troverdighet, eller begrepet om reliabilitet som Ryen bruker, er at det er konsistens mellom samme kategori utført av ulike forskere eller samme forsker til ulike tidspunkt. (Ryen, Anne 2002:179) Hvorvidt mine tolkninger av empirien støttes opp av teori vil jeg vise til i analysen. Jeg anser forøvrig feilmarginen som relativt liten, i og med at studien min er forholdsvis liten. Sjansen for å feiltolke datasettet, som i seg selv er relativt lite, mener jeg er ganske lav.

Bekreftbarheten sier noe om kvaliteten på den tolkningen som er gjort, og hvorvidt man kan finne støtte i annen forskning. Den kan sies å være en slags kvalitetskontroll som foregår i alle de forskjellige stadiene i en studie. Jeg har ansett det som en sentral del av min studie å stille meg kritisk til tolkninger jeg har gjort på egenhånd. -Hvor sterke forutsetninger har jeg for å avgjøre om mine tolkninger er sanne? Bekreftbarhet kan i så måte sies å være et begrep på at forskeren bør stille seg kritisk til det som er grunnlaget for hans/hennes tolkninger.

Thagaard peker også på at den posisjonen forskeren står i i forhold til miljøet som studeres har betydning.

Jeg forstår dette som at å ha god kjennskap til det man forsker på kan gi godt grunnlag for analysen av data, på den annen side mister man muligens det perspektivet en person utenfra ville hatt. Siden jeg tidligere har drevet med musikk anså jeg min forståelse av informantenes tanker som relativt gode, på den annen side var studiehverdagen på Musikkonservatoriet for meg ukjent. Kanskje er det en fordel for min studie at jeg har en slags blanding av de to ståstedene.

Overførbarheten knyttes til at tolkninger som baseres på en enkelt undersøkelse også kan gjelde i andre sammenhenger. (Ibid:21) Tolkningen skal være relevant også utenfor det enkelte prosjektet. Thagaard mener at de tolkningene forskeren gjør skal være

gjenkjennelige og skal «*vekke gjenklang hos lesere med kjennskap til de fenomenene som studeres*». (Ibid:170) Som analysen skal vise er det sterke korrelasjoner mellom utsagnene til alle studentene, i tillegg til at deres utsagn er relativt like med den ansattes, dog med en annen synsvinkel. Hvorvidt man kan si at jeg har tolket empirien i riktig grad i forhold til andre med kunnskap om feltet er uvisst. Med så få informanter skal det godt gjøres å kunne generalisere til populasjonen. Jeg tror likevel at mine tolkninger er nyttige for å få et utsnitt av hvordan en musikkutdannelse i Norge fortoner seg. Sannsynligvis hadde det vært fruktbart å intervjuere studenter på eksempelvis Musikkhøyskolen i Oslo i tillegg, men mine ressurser i form av penger og tid setter sine begrensninger her. Jeg velger likevel å anse de tolkningene jeg skal presentere i denne oppgaven som gjenkjennelige for lesere fra den aktuelle gruppen.

3.7. Oppsummering

Dette kapittelet har tatt for seg forklaringen av hvorfor jeg valgte å foreta kvalitative intervjuer. Jeg har også presentert utvalget mitt som er hentet fra Musikkonservatoriet i Tromsø og består av seks førsteårsstudenter som representerer begge grunnutdanningene ved skolen, i tillegg til en ansatt. Utvalget av elever er rekruttert gjennom selvseleksjon, og det er naturligvis knyttet noen problematiske aspekter til dette. Som for eksempel vanskeligheten med å kunne kalle det et representativt utvalg. Jeg har også reflektert omkring vanlige metodiske spørsmål om etikk, og vanlige kvalitetskrav til forskning.

Jeg går nå videre til fremstillingen av empirien.

Kapittel 4.0: Studentene ved Musikkonservatoriet i Tromsø

I dette kapitlet skal jeg presentere den empirien jeg fikk gjennom intervjuene med utvalget. Jeg skal presentere funnene innenfor informantenes musikkbakgrunn, deres forklaring til utdanningsvalget, hva som er formålet med utdannelsen og hvilket syn de har på fremtiden.

4.1. Informantenes musikkbakgrunn

For å forstå utvalget ytterligere ønsket jeg å få innsikt i bakgrunnen for utdanningsvalget deres. Dette skal presenteres her i form av informantenes interesse for musikk, musikkens rolle i hjemmet, vennskapsforhold og deres holdninger til ulike musikksgangere.

4.1.1. Informantenes interesse for musikk

Informantene ga litt forskjellige forklaringer på hvorfor de ble interessert i å drive med musikk, og hva som eventuelt utløste ønsket om å lære seg å synge eller spille et instrument. De deler seg inn i tre i deres forklaring av dette; Noen forklarer dette ut fra familiær påvirkning, at de fikk tilbakemeldinger fra andre musikere om at dette var noe de hadde talent for, og noen med den følelsen av mestring som musikken ga dem.

«Øyvind» forklarer sin interesse for musikk som et resultat av at mange i *familien* hans er musikere, men også at han tidlig fikk en følelse av at dette var noe han *mestret*.

«Øyvind» (21) sier:

«Jeg har bestandig hatt en teori om at vi som har valgt å satse på det, har på et tidspunkt skjønnet at vi har lett for det. (...) Vi mennesker, vi søker jo etter det vi er flink til!»

Faren til «Øyvind» er utdannet ved Musikkonservatoriet i Tromsø og arbeider som musikk lærer. «Øyvind» tror at dette, i tillegg til at onklene hans og svogeren som alle er aktive musikere, har vært med på å forme hans interesse for musikk.

«Knut» (20) forteller om hvordan han ble interessert i å spille orgel fordi han fikk gode tilbakemeldinger:

«Knut»: *Da jeg var innom en kateket i hjembygda, og han hadde keyboard hjemme. Også prøvde jeg på den, så satt jeg.. så sa han: «Åja! Det her virker jo som du har*

talent for. Hvorfor tar du ikke timer hos organisten i bygda?» Ja, det ble nå til at jeg noen dager senere dro til organisten og begynte å ta timer hos henne. Hun var veldig glad for det.

Dette ble en ny erfaring for «Knut», som frem til da kun hadde hatt erfaring med egen fremføring av musikk via joik. Tilbakemeldingene fra denne kateketen ble altså avgjørende for det valget «Knut» gjorde da han valgte å begynne med orgel.

Også «Linda» (20) vektlegger de tilbakemeldingene hun fikk da hun sang en solo i skolekoret på ungdomsskolen. Hun fortalte også om en episode fra Budapest hvor hun sang en solo i en kirke. En av tilskuerne kom bort til henne og mimet «engel» til henne, noe som rørte henne veldig.

«Linda»: (...) Og så var vi i Budapest på.. På sånn klasseset i april, var det vel. Og så sang vi i en sånn svær kirke eh.. Også var det en gammel dame som kom bort til meg, for jeg hadde en sånn solo som går kjempehøyt.. Og i en sånn kirke så høres det jo veldig godt. Og så var det en gammel dame som kom bort til meg, en sånn GAMMEL (ler) gammel dame, typisk sånn Øst-Europeisk som bare kom bort og så begynte hun å prøve å mime engel. (ler) Da hadde jeg veldig sånn der «Åh.. Dette var koselig!» Og bare vite at musikk... Musikk det når folk.(...) Det var mange faktorer til sammen da, men eh.. Hun var en av de. [som inspirerte henne til å begynne med musikk] Det er sånn som jeg husker enda veldig godt at det.. At det.. Rørte meg litt.

To av informantene forklarer interessen for å drive med musikk ut fra at en eller flere i familien drev med det. «Kristina» (20) gir helt og holdent forklaring på musikkinteressen sin ut ifra dette. Hun fortalte at faren har sunget i kor, i tillegg til at moren er en «alt-mulig» musiker. Alle søsknene er i tillegg aktive i musikklivet.

«Kristina»: Uten at man blir påvirket av noen, så tror jeg det er litt... Litt vanskeligere å.. finne en sånn der.. Lyst til å holde på med det.

Også «Pernille» (19) forklarte seg slik;

Maria: Hvorfor ble du interessert i å drive med musikk da?

«Pernille»: *Nei det var jo rett og slett fordi jeg er oppvokst med det, jeg har en far som er aktiv bassist, og mor som spiller blåseinstrument. Og jeg har alltid vært veldig interessert i å drive med musikk, fordi at jeg har [blitt]introdusert med det.. Fra jeg var liten.*

”Lars” forklarte ønsket om å drive med musikk ut ifra en følelse av at dette var noe han mestrer. «Lars» er nok den informanten som har mest tyngde hva gjelder musikere i sin familie. Tanten hans er lærer i gehør på Norges Musikkhøgskole, morens kusine er operasanger i Tyskland, grandonkelen er reparatør av instrumenter og har spilt i band i 40 år, mens moren kan spille, men gjør det ikke. Søsteren hans spiller i tillegg piano. Likevel mener han at familien hans ikke er interessert i musikk, men jeg tolker dette som at han i hovedsak tenker på foreldre og øvrige søsken.

Maria: *Tror du selv at familien din er over gjennomsnittlig interessert i musikk?*

(...)

«Lars»: *Nei! Absolutt ikke. Stikk motsatt. Heller litt mindre interessert i musikk enn...*

Maria: *Hvorfor sier du det?*

«Lars»: *Nei altså.. Det er liksom ikke.. Det settes aldri på en plate hjemme hos oss. (...) Ingen spiller jo noe, eller jo kanskje litt. (...) Neida det er jo sånn at vi har piano, men. Nå vet jeg jo ikke hva gjennomsnittlig er da! (ler)*

Maria: *Nei sant. Det er litt vanskelig å vite. Jeg tenkte bare sånn om det var mye musikk i hjemmet?*

«Lars»: *Nja nei.. Nei det er ikke et syngende, trillende hjem!*

Han mente selv at han aldri selv heller har vært interessert i musikk i skolesammenheng, men da han begynte å spille i band på ungdomsskolen ble han mer interessert fordi han opplevde at dette var noe han fikk til.

«Lars»: *Jeg hadde egentlig veldig mye i mot musikk på barneskolen og alt sånt, så. (...) Jeg var aldri spesielt interessert. Nei.. Jeg vet ikke. (...) Jeg bare begynte å spille i band på ungdomsskolen, på el-bass da. Så.. Da ble det bare musikklinja.[På videregående]*

Jeg tolker «Lars» i den retning at familien har hatt liten innvirkning på hans valg, det var altså heller viktigheten i det faktum at han følte musikken var noe han fikk til.

Bare Knut står helt uten musikalsk påvirkning hjemmefra. Han er i tillegg den eneste i familien som hører på klassisk og jazz.

Maria: *Så familien din er kanskje ikke av de mest musikalsk interesserte?*

«Knut»: *Nei. Jeg har jo en far som hadde en visjon om at jeg skulle følge hans fotspor og bli elektriker. (...) Eneste musikken er vel radio. For det meste P1. Ehh.. Så hvis det er noen som hører på musikk så.. Min yngre bror hører på det man kaller for.. ja.. Støy! Trance. Eller mer det man kaller for moderne musikk. Så jeg er nok den eneste som hører på klassisk og jazz.*

«Linda» har også liten grad av musikalske slektninger, men hun forteller om bestefaren som var musiker i nabobyen, og at broren spiller litt gitar på hobbybasis. Ut ifra ordlyden tolker jeg det som at bestefaren hennes var musiker forut for at hennes interesse ble vekket. Hun sier

««Linda»: *Det eneste mamma bruker å si er at bestefar jobbet i divisjonsmusikken i Harstad, så han var jævlig flink. Han spilte masse forskjellig instrumenter, og... Så hun mener jo at det er der jeg har det fra da.*

Jeg forstår dette som at «Linda» er blitt fortalt om bestefarens musikalske evner, heller enn at hun har opplevd dem på nært hold, og på den måten kunne blitt påvirket av dem. Kun to informanter kommer fra hjem uten musikk; «Lars», på basis av hva han mener selv, og «Knut».

4.1.2. «Nerd!»

Flere av informantene forteller at de har vært alene om å interessere seg for musikk i sin vennegjeng. Særlig på barne- og ungdomsskolen.

Foruten «Lars», som har hatt samme vennegjeng i musikkmiljøet siden barneskolen og forut for musikkinteressen, har alle informantene poengtert at de syns det var ensomt å være den eneste som virkelig interesserte seg for musikkutøving.

Særlig «Knut» legger vekt på hvordan han ble sett på som en «nerd» som drev med musikk, og som interesserte seg for den klassiske musikken.

«Knut»: *Hjemme ble jeg nesten sett på litt som en særing.*

Maria: *Fordi du drev med musikk?*

«Knut»: *Ja.*

Maria: *Hvordan viste det seg?*

«Knut»: *Det var litt sånn «Nerd som driver med musikk! Du kan mer musikkteori enn oss andre» i musikktimene på ungdomsskolen. (...) Det var ikke det mest populære man kunne finne på å gjøre.*

Kristina har flyttet mye og forteller at hun stort sett kun har hatt venner som ikke har drevet med musikk:

«Kristina»: *«Så jeg [det] har vært en veldig sånn ensom vandring da. For det er jo et lite miljø der jeg kommer fra. Jeg hadde selvfølgelig en eller to som var... Som kan spille noe, men ingen av mine nærmeste venner hjemme er videre opptatt av musikk.»*

Det var først da hun startet på Toneheim at hun opplevde å komme inn i et ordentlig musikknettverk.

«Linda» forklarer sitt manglende nettverk innen musikk med mangelen på kulturskole på hjemstedet. De som sang i det lokale koret var ofte mye yngre enn henne. Også for henne var det først på videregående at hun fant venner med samme interesse som henne selv:

«Linda»: *Vi hadde nesten ingen felles interesser, det var liksom mest for at når man bor på en bygd, så må man liksom ta det man har... Da lærer man seg å leve med forskjeller mye bedre enn hvis man bor i en by, og kan velge sine sosiale grupper da. Men når jeg kom til.. Når jeg begynte på videregående så var det jo selvfølgelig sånn at da fikk jeg masse venner på musikklinja. Så det er de jeg har mest kontakt med.*

Også «Pernille» som kommer fra en liten bygd forteller at siden miljøet var så lite hadde hun bare ei venninne som hadde samme interesse.

«Pernille»: *På min hjemplass så hadde jeg kun ei venninne som holdt på med det. Som eh.. Også går her nå. Og vi gikk på musikklinja på videregående i lag. Men vi var faktisk de eneste som gjerne gikk ut, og flyttet til Alta for å gå musikklinja ifra ungdomsskolen. Og det var kun vi som utmerket oss i det aldersområdet.*

«Øyvind» viste seg å være fornøyd med å ha flest venner utenfor musikkmiljøet. Han mener at det «nerdes» for mye når musikere er sammen ved at de vil vise hva de kan,

både i forhold til teknikk og historie. Han synes det er befriende at vennene hans kan høre på Britney Spears uten at de synes det er flaut.

«Øyvind»: *Alle mine nærmeste venner er ikke musikere sånn som jeg, når jeg i alle fall bor her da så er det blitt sånn.. At de driver med andre ting. Og det synes jeg er fryktelig deilig, altså. Jeg så på telefonlista mi en dag og så at det er jo bare musikere, ikke sant nesten? (...) Men de aller nærmeste har man liksom hatt siden barneskolen og.. Så det er veldig godt synes jeg.*

Maria: *Hvorfor det?*

«Øyvind»: *Nei for.. Det blir jo utrolig mye musikk, og det der når musikere er i lag så «nerdes» det så mye, og det skal vises fram hva man synes er tøft og.. (...) Det er godt å høre at de hører på Britney Spears og hva det er alt. De tenker ikke over det, og det synes jeg er så fint.. Å kunne ha et sånt forhold til musikk.*

At ”Øyvind” trekker frem Britney Spears er interessant med tanke på mitt spørsmål om hva de mener er bra og dårlig musikk. Dette skal skisseres i neste avsnitt.

4.2. Elitære holdninger?

Jeg ønsket å finne ut hvorvidt ungdommene i utvalget viste tegn til å fordømme det folkelige innen musikk, jeg tenker da på typisk ungdomsmusikk som rock, pop og ulik dansemusikk, og heller opphøye det «fine» innen musikkultur, slik som klassisk og kanskje også jazz.

Utvalget viste klare tegn til å foretrekke jazz og klassisk. Samtlige sa også at det var de to formene for musikk som var mest ansett på Musikkonservatoriet.

Når det gjaldt hva de ikke ville vedkjenne seg, eller ikke kunne høre på gikk trance, dance, techno, hip-hop, pop og rockemusikk igjen i utvalget. De fortalte også at disse musikkformene ble latterliggjort og sett ned på blant studentene ved Musikkonservatoriet.

«Øyvind» fortalte også at han hadde opplevd at bandet «Toto»²² hadde vært svært populært blant studentene på Konservatoriet.

«Øyvind»: *Ikke noe du kan kalle pop som er noe særlig anerkjent. Men det er klart ting som... Det nærmeste som du kan.. du vil ikke kunne kalle det for pop heller, men sånn*

22 Amerikansk rockeband etablert i 1976

veldig mange hører på, det blir liksom sånn Toto-ting for eksempel. Men eh.. Samtidig så er det også sett litt ned på, for det er blitt FOR populært.

Popmusikken og andre musikktyper som er nevnt tidligere står altså i et dårlig lys på Musikkonservatoriet ifølge utvalget.

4.3. Hvorfor en utdannelse innen musikk?

4.3.1. Hvorfor?

Når det gjelder disse to spørsmålene er vi fremme ved hovedproblematiseringen i denne oppgaven; hvordan begrunner utvalget utdanningsvalget sitt, og hva ønsker de å oppnå med utdanningen?

En ting som de fleste i utvalget poengterte var hvor viktig del av livet deres musikken var. Av hele utvalget var det bare en informant som sa at han ikke synes musikken er så viktig:

«Lars»: *Hvis jeg skal være ærlig så ville jeg sannsynligvis ikke dødd om all musikk forsvant fra verden i dag! (fniser) Men jeg hadde jo ikke hatt noe å gjøre! (ler) (...) Jeg kunne gjort SÅ mye annet. Det er sikkert bare en av de mange tingene jeg kunne gjort.*

Maria: *Så det er faktisk ikke så viktig for deg?*

«Lars»: *Det er ikke det viktigste her i livet. Men det er liksom viktig som alle andre ting jeg kunne gjort.*

I forklaringen på hvorfor de har valgt musikk som utdannelse deler utvalget seg i tre; de som hadde et *mål* hvor denne utdannelsen ble deres middel for å nå dette, de som valgte det fordi de syns musikk er enkelt, og de som har valgt det ut fra lidenskapen til musikken.

4.3.1.1. Målet helliger midlet

Det er kun to informanter, «Pernille» og «Knut», som tilhører den gruppen jeg har kalt «målet helliger midlet». Med dette uttrykket mener jeg at selv om veien til det man ønsker å oppnå kan kritiseres, vil målet legitimere det valget man har tatt.

Både «Pernille» og «Knut» går på faglærerstudiet, noe som i og for seg virker naturlig i forhold til dette med å ha et konkret mål å jobbe mot. «Knut» er den med de aller sterkeste preferansene for hva han ønsker å oppnå med utdannelsen.

«Knut»: *Per i dag er det ikke noen organist i hjembygda. Og musikklivet blomstrer jo ikke akkurat! Så jeg har en tanke om at jeg skal dra tilbake og bli en søyle midt i ødemarka! Jeg skal begynne og dyrke musikk.(...) Jeg skal prøve å få et lite samarbeid med kirka og kulturskolen. Komme meg inn på skolen også.*

Maria: *Så du har planene klare?*

«Knut»: *Jeg har planene klare! Jeg har også tenkt at dette kommer til å bli hardt. - svette og tårer og alt sånt... Men jeg har en tanke om at jeg skal klare det.*

Drømmen for ”Pernille” er å bli en god musikk lærer. Hovedbegrunnelsen hennes for dette ønsket var erfaringen med dårlige lærere fra egen skolegang. Særlig la hun vekt på dårlige erfaringer fra ungdomsskolen og videregående. Noe hun mener var særlig negativt var holdningene blant lærere ved den videregående skolen hun gikk på. Hun ble fortalt at det ikke var noe poeng i søke om opptak på Musikkonservatoriet, da hun aldri kom til å få tilbud om studieplass.

4.3.1.2. Et enkelt valg

”Lars” og ”Øyvind” forklarer valget av utdanning ut ifra at det å drive med musikk hadde blitt en vane.

Maria: *Hvorfor valgte du en utdanning innen musikk?*

«Lars»: *Siden jeg var så godt i gang! (ler) (...) Mine alternativer var liksom jus, medisin og musikk. (...) Det var liksom ikke noe ved musikken som var «mer» enn det andre.*

Maria: *Det føltes mer naturlig eller?*

«Lars»: *Mmm... Kanskje enklest?(...) For... Det er jo dette jeg har drevet med alltid.*

Da jeg spurte mer utdypende om hvilke tanker han hadde om fordelene med musikeryrket kontra å arbeide som jurist eller lege forklarer han det slik:

Maria: *Tror du musikeryrket er mer spennende enn å jobbe som jurist eller lege?*

«Lars»: *Nei. Det tror jeg nok ikke. Det er sikkert like spennende. Men utdannelsen er sannsynligvis mye artigere!*

«Øyvind» mener at det var den eneste reelle muligheten han hadde.

«Øyvind»: *Hva annet kan man egentlig? Jeg merker at jeg kunne jo godt tenkt meg å... tatt andre utdannelser også, men det er liksom... Musikk har man på en måte så lett for at det blir på en måte.. Så er det.. Jeg synes jo det er ufattelig interessant.*

At faren hans har studert der er også en begrunnelse han bruker. Det har ifølge ham selv aldri vært noe spørsmål hjemme hos ham om hva han skulle studere. Ikke slik at foreldrene ikke har latt ham velge selv, men de har tatt for gitt og slått seg til ro med at han ville følge sin interesse for musikk.

4.3.1.3. Lidenskapen til musikken

«Linda» og «Kristina» forklarer valget med den interessen og lidenskapen de har for musikk.

Maria: *Hvorfor har du valgt en utdanning rettet mot musikalske yrker?*

«Kristina»: *Ja. Ehmm... Det lurer jeg og på av og til. (ler) (...) Det ble bare sånn.. Påvirkning fra lærerne på Toneheim og det at.. Musikk er faktisk det som interesserer meg aller mest. Akkurat nå ser jeg ikke for meg noe annet jeg bare kunne begynt rett på.*

«Linda» forklarer heller utdanningsvalget med å leve ut drømmen om å være musiker.

«Linda»: *Når man først er litt god på det man elsker å gjøre.. Når det finnes utdannelser hvor du kan gjøre bare dét, så.. (...) Hvis jeg rett og slett kan leve på å synge, så er det den ultimate drømmen da.*

4.3.2. Formålet

De fire som går bachelor i utøvende musikk har naturlig nok et ønske om å kunne jobbe som utøvende musikere:

”Kristina”: *Jeg vet jo at det ikke kommer til å skje at det blir... At jeg kommer til å stå på en scene og tjene 40 000 i måneden. Men hvis jeg kan kombinere det med å være sånn.. Jeg vet ikke frilanser, eller.. Få en jobb i noe stort. Og samtidig undervise så kan det jo gå an. Men jeg forstår at man kanskje burde ha flere utdannelser.*

Også ”Lars” har en drøm å kunne spille i et stort orkester.

”Lars”: *(...) Jeg håper å få spille i et orkester en gang, kanskje i et profitt orkester. Det hadde vært kjekt. Og det er jo ikke verdens høyeste ambisjon heller liksom. Det er liksom mulig.*

”Øyvind” er mer moderat i sitt ønske om å kunne spille på heltid. Hans umiddelbare svar på hva som er hans formål med å studere musikk er at han ønsker ”egentlig bare å bli bedre”. Da jeg spurte ham om han ønsket å få gitt ut en plate svarte han:

”Øyvind”: Jeg diskuterte faktisk det med to musikervenner av meg i går. Da den ene er i ferd med å gi opp musikken og sa at ”kan jeg bare gi ut ei plate så skal jeg være fornøyd!” Og så tenkte jeg at jeg har aldri hatt.. Aldri hatt det behovet, men jeg tror det behovet vil komme med en gang jeg finner et konsept som jeg har lyst til å satse på. Så det... Det hadde selvfølgelig vært artig.. (...) Men en gang så må jeg undervise, så jeg håper å kunne kombinere det med å spille ute blant folk, og kunne spille selv og... Som meg selv, eller sammen med noen som satser.

”Lindas” ønske derimot er todelt:

”Linda”: Og jeg håper jo at etter hvert så kan jeg på en måte.. Bli da en utøvende sanger, og jobbe som det. Også har jeg lyst til å ha den pedagogikken da, for at jeg har også lyst til å undervise i tillegg.

Disse informantene legger ulik vekt på betydningen av å ha en stilling som musikk lærer ved siden av å være utøvende musiker.

4.3.2.1. De som vil og de som må undervise

«Linda» og «Kristina» sier at de *ønsker* å undervise ved siden av jobben som utøvende musiker.

«Linda» begrunner dette med at hun tror det vil være givende. Samtidig tror hun at hun på den måten kan lære mer selv også, ved å få et nytt perspektiv på musikken. Hun er også den som har lagt mest vekt på hvor sterkt ønske hun har om å kunne jobbe med mennesker.

«Lars» og «Øyvind» sier at de føler seg tvunget til å undervise. «Lars» vil helst spille i symfoniorkester på heltid, helst i Kringkastingsorkesteret (KORK). Han bruker ord som «håndverk», og at han ønsker å være en håndverker som skal formidle det dirigenten krever. Samtidig sier han at han ikke tror det er mange som får sjansen til å leve av *bare* musikken. Derfor tror han at også han blir *nødt* til å måtte drive med undervisning.

«Lars»: *Det er jo dessverre nødvendig.. (ler) Altså.. Man kommer jo til å måtte undervise, altså.. Det er jo de aller færreste som får **bare** spille og.. Altså selv om jeg hadde fått jobb i et orkester så.. Måtte man sannsynligvis undervise.*

Maria: *Så man kan ikke leve av det, å bare spille?*

«Lars»: *Da skal du være god! Da skal du være på rett sted til rett tid. Og det er jo kjekt å ha en... (ler) ha en sikring.*

«Øyvind» mener også at han blir nødt til å undervise etter hvert:

«Øyvind»: *Jeg vet jo at det er den harde realiteten som jeg en gang må finne meg i. Men nå går jeg jo utøvende her. Så det blir jo ikke... Jeg blir jo ikke lærer med det første.*

Dette har altså vært de skillelinjene som har vist seg mellom informantene når det gjelder hva som har vært formålet. Hvordan ser de på musikeryrket? Dette skal skisseres under.

4.3.2.2. Musikeryrket; -drøm eller realisme?

«Linda» og «Lars» sier usjenert at de ønsker å gjøre en karriere som musikere.

«Linda» er mer måteholden i troen på sine muligheter til å lykkes.

Maria: *(...)håper du at du kan leve av å bare synge?*

«Linda»: *Ja, jeg håper jo det, men jeg.. Så urealistisk er jeg ikke at jeg tror at det er en mulighet. (...) Hvis du skal leve av det så må det bli kjent. Veldig kjent. [Forteller om ei russisk klassisk sanger som er «kjendis»] Altså det går jo an, men jeg eh.. Jeg tror ikke.. Da må jeg bli jævlig flink. Og så må jeg rett og slett gjøre mye, være flink med å... gjøre bra PR for meg selv da. Eh og.. bare tørre å gå bort til folk, og på en måte ta kontakt med folk, og prøve og liksom få et godt ord for meg innenfor de rette miljøene da. Så hvis jeg får et godt rykte på meg innenfor de rette miljøene, så er det godt mulig at folk hyrer meg inn og at jeg.. At jeg tjener relativt bra på det. Men jeg tror ikke det er noe luksusliv å leve bare av å synge utøvende.*

”Lars” sier han ikke syns drømmen om å spille i et orkester er verdens høyeste ambisjon, og at han mener det er mulig. Likevel mener han at disse stillingene er så få, og musikerne så mange at når en stilling blir ledig må man regne med at alle søker på denne. Da jeg spurte ham om han ville synes det var et nederlag å ikke få muligheten til

å spille i et orkester sier han at det ville han trolig synes. Likevel ville han nok ikke «dødd»! Med det instrumentet han har spesialisert seg på så tror han ikke at han vil møte like stor konkurranse som en fiolinist. Grunnen til at han vil jobbe i et orkester er at kulturen innad i disse appellerer til ham.

De andre informantene har vist mer måteholdenhet med tanke på fremtiden som utøvende musikere. Realismen står sterkt hos ”Knut” og ”Pernille” som utøver seg mot et konkret yrke som musikk lærere.

4.4. Veien mot målet; hvordan ser de på fremtiden?

Siste del av dette kapittelet skal ta for seg hvordan informantene fortolker fremtiden sin med tanke på om de får seg jobb, og om dette er et yrke de ser for seg at de skal ha resten av livet.

4.4.1. Hvem lykkes som fulltidsmusikere?

«Da jeg så hvor ulykkelige ekteskap venninnene mine hadde, var jeg glad jeg hadde valgt musikk og latter fremfor en ektemann». (Elsa Maxwell)²³

Da jeg spurte informantene mine om hvem de mente *lykkes* som fulltidsmusikere, og hvilke egenskaper et slikt menneske måtte ha var det flere karakteristikker som dukket opp. Den egenskapen som dukket opp hos flest informanter var at slike personer måtte være *veldig* dyktige som musikere. Fulltidsmusikeren er i tillegg en god nettverksbygger, en som får økonomisk støtte, er villig til å jobbe som musikk lærer ved siden av, er motivert nok, er på rett sted til rett tid, er fleksibel og spontan (men likevel punktlig), er nådeløs og har et sterkt konkurranseinstinkt. I tilknytning til sitatet over sier også flere av informantene at en fulltidsmusiker må være villig til å gi opp familieliv og barn for å lykkes.

Da jeg spurte om hvordan de trodde et liv som musikere trolig ser ut nevnte alle informantene problematikken rundt penger og inntekt. Kun «Pernille» så bort ifra det økonomiske, og poengterte heller hvordan et slikt liv kunne synes noe ensformig særlig med tanke på hvor mye man måtte øve.

«Knut» mente at *han selv* trolig ville få igjen både økonomisk og på et personlig plan.

«Knut»: (...) *Blod, svette og tårer! Men at det kommer til å være verdt det. Jeg tror ikke det... Man sliter [ikke] forgjeves.*

Maria: *Hva tenker du på da?*

«Knut»: *Inntekt og det man får ut av det selv som person.*

”Øyvind” var ikke opptatt av penger og han sa at han tror det er helt vanlig å spille for en kasse pils, i alle fall hvis man er frilanser. Heller ikke «Kristina» trenger å bli rik, hun legger mer vekt på hvor inspirerende det må være å jobbe som musiker og at dette er lønn nok i seg selv.

”Lars” og ”Linda” sa at de synes det er synd at jobben som musiker jevnt over er dårlig betalt. Da jeg spurte «Lars» om hvordan han trodde livet som musiker så ut svarte han «*Vann og brød til du er 30!*». Også «Linda» tror det kan bli mye nudler til middag fremover. Pengenes betydning dempes likevel utover i intervjuet hos begge informantene, men «Lars» sier likevel at han har begynt å spille Lotto etter at han valgte å utdanne seg til musiker.

«Øyvind» mener imidlertid at ingen av dem som studerer på Musikkonservatoriet bryr seg nevneverdig om penger, og hadde de gjort det så ville de ikke studert musikk. Det virker som langt de fleste i utvalget, også «Linda» og «Lars», har slått seg til ro med at de vil gå en fremtid i møte som er preget av mye slit og dårlig betalte jobber, men at penger likevel ikke er det som spiller den største rollen.

4.4.2. Arbeidsmarkedet

Da jeg spurte informantene om deres syn på arbeidsmarkedet og forholdene for dem som yrkesmusikere, var det to informanter som jeg oppfattet som positive; «Knut» og «Pernille». «Knut» sa at han trodde ikke arbeidsmarkedet var så vanskelig som folk ville ha det til. Det var heller et resultat av at det hadde blitt snakket mye om.

Tre av informantene sa at de heller syns det virket vanskelig å få seg jobb. «Kristina» utmerker seg som negativ i forhold til at hun synes utdannelsen er snever, og at hun i så måte kanskje føler seg litt båsatt. Mulighetene er ifølge henne heller ikke så mange.

«Kristina»: *Det er kanskje litt mer snevert [enn en sykepleierutdanning] Du kan ikke plutselig steppe inn og bli rådmann! (...) Er du musiker så er du liksom dét.*

”Linda” mente også at det kunne bli vanskelig å få seg jobb etter studiene, men at hun hadde en god sjanse til å klare det.

«Linda»: *Med fare for å høres selvgod ut, så har jeg fått hørt (...) at jeg kan nå langt, hvis jeg gjør de rette tingene da. Og gjør det jeg burde gjøre, at jeg jobber hardt, da. (...) Det er jo en slags bekreftelse på at jeg har en mulighet til å nå noe. Så jeg bare.. Ellers hadde det vært som å springe og springe en maraton, og du vet ikke om det er noe mål, liksom! (...) Så det... Er en av grunnene til at jeg står opp om morgenen og går på skolen.*

Betydningen av tilbakemeldingene hun har fått er altså av avgjørende art for Lindas motivasjon for å gå på Konservatoriet, men også for hennes tanker om fremtiden.

«Øyvind» sier at han tror han skal klare å få seg en jobb, siden en av hans fordeler er at han er svært allsidig genremessig. Dette gjør at han kan søke på flere forskjellige spillejobber.

«Lars» er den eneste som er noe ambivalent i sitt svar. Han sier at han tror det er vanskelig for klassiske musikere å få seg jobb. På den andre siden har jeg vist at han har sagt det motsatte i forhold til hva han mente om sine egne muligheter; han ga uttrykk for at han ønsket seg en orkesterjobb og at dette var «fullt mulig». En ting er å få seg en jobb, men er dette et yrke de ønsker seg for resten av livet?

4.4.3. Et yrke for livet

”Øyvind” mente at dette er noe han skal drive med resten av sitt yrkesaktive liv.

Maria: *Er dette et yrke du vil ha resten av livet?*

«Øyvind»: *Ja. Det tror jeg så... Det er klart at man.. Jeg kan ikke se for meg at jeg aldri skal ha et eneste holdepunkt i livet. Ikke sant som frilansmusiker har du ingen holdepunkter. (...) Det er jo vanskelig å kombinere det med å faktisk.. Hvis man skal etablere seg en gang.. Men å ha musikkjobb resten av livet det føles ganske naturlig.*

«Knut» sier også at han vil ha dette som yrke resten av livet, men bare dersom han blir en dyktig musiker. Dersom han finner ut at han er det han kaller en dårlig musiker vil han ikke fortsette. Han ønsker ikke å ødelegge for andre ved å være en dårlig lærer.

«Lars» håper at dette er et yrke han skal ha frem til han pensjonerer seg.

«Lars»: *Altså hvis alt går som jeg har planlagt så hadde det vært.. Først jobbe noen år i orkester og så etter hvert roe det litt ned med å enten undervise, eller ja... Alt mulig. Jeg kan liksom... Jeg kan gjøre så mye forskjellig så.. (...) Hvis jeg plutselig hadde funnet ut at jeg ville gjøre noe helt annet så hadde jeg sikkert klart det helt fint. Jeg føler meg litt som potetmannen! (...)*

Maria: *Du er allsidig?*

«Lars»: *Jo, veldig allsidig! Men du har liksom de som er superflinke på en ting fra start av, også har du jo potetene. (fniser) som kan gjøre det meste.*

«Linda» fortalte at hun ønsker å jobbe med mennesker, og at dette er en måte å nå det målet for henne.

«Kristina» viser liten tiltro til å skulle arbeide som ren musiker resten av tiden fremover. Hun vil som skrevet tidligere ta en videreutdanning som vil gi henne flere muligheter. Også hun sier at hun ønsker å jobbe med mennesker, og forut for studiene på Konservatoriet var alternativet allmennlærerutdanningen.

Maria: *Ser du for deg at du skal jobbe som musiker resten av livet?*

«Kristina»: *ehmm... Nei! (...) Det gjør jeg ikke. Nei.. Jeg tenker jo litt realistisk, og «hele livet», det er ganske langt det, da. Jeg tror kanskje det blir noe mer etter hvert. (...) videreutdanning eller ekstra, eller utdanne meg sånn at jeg kan bruke musikken i andre sammenhenger enn bare det å... formidle den.*

Hun foretrakk å studere musikk i stedet for noe annet, fordi hun kom inn på Musikkonservatoriet. Dette var en god sjanse til å gjøre det hun liker «her og nå».

4.4.4. Et fornuftig valg?

Her sier alle informantene utenom «Knut» at dette *ikke* er et fornuftig utdanningsvalg. «Knut» er interessert i å diskutere begrepet «fornuftig» noe som i og for seg er forståelig. Han mener at dersom man definerer fornuftig som hva som er *fornuftig for ham* så er dette et fornuftig valg. Han peker på at han i fremtiden vil få noe fornuftig ut av det med tanke på planene hans i hjembygda, som er beskrevet tidligere.

«Linda» svarer helt spontant «nei». Men hun endrer senere svaret sitt til at det er fornuftig for *henne*. Hun mener at hun i motsetning til mange andre studenter på eksempelvis Universitetet i Tromsø vet hva hun vil med utdannelsen, har et mål i enden av den, og å gå på skolen gir mening for henne.

«Linda»: *Jeg går på skolen med mål, og jeg har en retningssans, jeg vet hva jeg vil. Det er veldig mye mer enn hva andre kan si!*

Hun forteller om en venninne som måtte slutte på Universitetet fordi det ikke lenger ga noen mening. «Linda» mener at dette er en problematikk hun ikke kommer til å møte på Konservatoriet.

«Kristina», «Øyvind» og «Lars» gir uttrykk for at utdanningsvalget deres ikke var det klokeste de kunne gjort.

«Kristina» mener det er fornuftig *her og nå*, men ikke i et fremtidsperspektiv. Det blir ifølge henne ikke bedre i verden av at hun utdanner seg til musiker.

«Kristina»: *Det er jo egentlig ikke det klokeste da. (..) altså for min del akkurat nå er det kanskje klokt, men.(...) Det er jo ikke akkurat sann at det blir bedre i verden av å bli musiker.*

Maria: *Så du mener at verden ikke har bruk for mange musikere for å gå rundt?*

«Kristina»: *Nei det mener jeg at den ikke har! (...) Det kan være en drømmejobb for man får holde på med det man vil, men det har ikke så mye å si for resten av samfunnet.* Det er altså lite samfunnsnyttig i hennes fortolkning.

«Øyvind» er mer pessimistisk med tanke på et fremtidig familieliv og hvordan det skal kombineres. Han sier at han synes det er et veldig ufornuftig utdanningsvalg, og hadde han gått faglærerutdanningen i musikk som tross alt fremstår som noe mer konkret, så ville det ikke vært fornuftig da heller!

«Lars» er mer orientert mot det økonomiske aspektet og sier at det er ufornuftig i den forstand at man ikke får betalt for all jobben man gjør.

4.5. Oppsummering

Denne delen har presentert empirien, og vi har fått et innblikk i hvem informantene er, hva slags bakgrunn de har og flere aspekter knyttet til utdanningen og yrket som musiker. Den videre delen skal drøfte utdanningsvalget, fremtidsforståelsen og fornuftigheten i valget av utdanning.

Kapittel 5.0: Teoretisk perspektiv

5.1. Pierre Bourdieu – Kapital, habitus og felt

Pierre Bourdieus (1930-2002) samfunnsteori er svært interessant med tanke på å forklare reproduksjon av klassestrukturer og rekruttering til ulike samfunnsområder, eksempelvis innen utdanning, kunst, politikk etc. For å komme vekk i fra objektivismens og subjektivismens føringer på forståelse av aktør og struktur mener Bourdieu at vi må bygge en bro mellom subjektivismen og objektivismen.

Aakvag (2008) har to nyttige begreper for å forstå Bourdieus brobygging mellom subjektivismen og objektivismen; det objektivistiske- og subjektivistiske bruddet. Det objektivistiske bruddet forklares ved hjelp av begrepene «sosialt rom», «sosialt felt» og «kapital». Det subjektivistiske bruddet av begrepet «habitus». Jeg synes Aakvaags begreper er nyttige for å *forstå* begrepene i Bourdieus teori, for å *forklare* dem som enkeltstående begreper, og for å vise hvordan Bourdieu *forener* objektivismen og subjektivismen.

5.1.1. Et objektivistisk brudd

Bourdieu mener at man gjennom det man kan kalle et *epistemologisk* brudd kan sosiologen avdekke objektive sosiale strukturer. Bourdieu mener at den oppfatningen aktører ofte har om sin egen virkelighet er misoppfattet og direkte feil. En vanlig oppfatning som ofte er grunnleggende feil hos aktørene er hvorvidt de har kunnskap om de strukturene som eksisterer over hodet på dem. Her kommer det objektivistiske bruddet inn; ved å skape sitt forskningsobjekt på bakgrunn av teorier og modeller, eller ved hjelp av deduksjon, kan man avdekke de sosiale føringene som ikke er erkjent eller kjent for enkeltindividet. (Bourdieu, Wacquant 1992) Det er særlig to strukturer eller føringer Bourdieu mener eksisterer; sosialt rom og sosialt felt.

5.1.2. Sosialt rom

I det sosiale rommet foregår fordelingen av ressurser, eller mengden av kapital som Bourdieu kaller det. (Bourdieu 1990a, 1984, 1995a) Aktørene plasseres i det sosiale rommet ut ifra hvor mye ressurser eller kapital de innehar. Det sosiale rommet kan derfor sies å struktureres ut ifra klasseforskjeller. De ulike aktørene ordnes etter klassetilhørighet med hierarkisk organisering:

De er dermed tett innvevd i systemer av disposisjoner (habitus) som kjennetegner ulike klasser eller undergrupper av klasser. Smak klassifiserer, og smak klassifiserer den som klassifiserer: subjekter skiller seg fra hverandre ved hvordan de skiller mellom det vakre og det stygge, det utsøkte og det alminnelige eller vulgære – og gjennom disse skillene uttrykkes eller avsløres den posisjonen subjektene selv har innen objektive klassifiseringer. (Bourdieu 1995a:52)

De ulike posisjonene sier samtidig noe om individene i forhold til hva de er, men også hva de *ikke* er. For å forstå posisjonene er det nødvendig å definere kapitalbegrepet;

5.1.3. Kapital

Med kapital mener Bourdieu knappe ressurser aktørene konkurrerer om, og ”värden, tillgångar eller resurser” (Broady 1990:171). Ved å tilegne seg økt mengde kapital tilegner aktørene seg også makt. Og gjennom makt kan de oppnå en posisjon av dominans i det sosiale rommet.

Aktørernes strategier afhænger af deres position i feltet, det vil sige deres kapitalvolumen og dermed deres perspektiv på feltet forstået som en funktion af deres udsyn fra en bestemt position i feltet. (Bourdieu, Wacquant 1993:89)

Man kan si at kapitalen er tosidig ved at den er både middel og mål; ved å investere kapital aktøren allerede besitter kan den samtidig erverve seg større mengde.

Bourdieu skiller mellom tre ulike typer kapital i det moderne samfunn (Bourdieu, Wacquant 1993:104-05);

Økonomisk kapital viser seg i form av penger, aksjer, besittelse av eiendom etc.

Kulturell kapital er den dominerende kulturelle koden som regjerer i samfunnet. Kapitalen synliggjøres i form av resultater oppnådd innen utdanning, tilgang til ansette stillinger innen eksempelvis politikk og på arbeidsmarkedet, tilgangen til ansette sosiale miljøer, og generelt det som er ansett og prestisjefullt i samfunnet som helhet. Den kulturelle kapitalen er i motsetning til den økonomiske kroppsliggjort.

Sosial kapital er den tilgangen aktøren har til sosiale nettverk. De aktørene som kan agere innen ansette sosiale nettverk besitter også makt.

Kapitalformene danner forutsetninger for hvor aktøren kan plasseres i Bourdieus rom. Bourdieus sosiale rom dannes av to akser som tilsier *vertikalt* hvor høyt en aktør befinner seg i det sosiale rommet statusmessig, *horisontalt* hvilken vekt den har av kulturell- (sentrert mot venstre i aksen) eller økonomisk (sentrert mot høyre) kapital. (Bourdieu 1995:77-79)

Eksempelvis vil en høyt utdannet aktør med lite økonomisk kapital bli orientert mot venstre pga mengden av kulturell kapital den har ervervet seg gjennom utdanningssystemet, en aktør med lite utdannelse, men høy inntekt det motsatte. På grunnlag av dette dannes det så et klassesystem med tre ulike grupper; de dominerende/borgerskapet, middelklassen, og de dominerte/arbeiderklassen.

I det sosiale rommet skilles det ut ulike sosiale *felt*. Bourdieu definerer felt slik:

På det analytiske plan kan et felt defineres som et netværk eller en konfiguration af objektive relationer mellem forskellige positioner. (Op. Cit.:84)

Eksempler på dette er det kunstneriske-, det vitenskapelige-, det politiske felt etc. Feltene preges av feltspesifikk kapital hvor de med høyest grad av slik spesifikk kapital dominerer over de med mindre. (Bourdieu 1995a, 1991) Eksempler på feltspesifikk kapital er penger og aksjer i det økonomiske feltet, ulike verv i det politiske felt og lignende. Også her er det hierarkiske forhold mellom aktørene, i likhet med i det sosiale rommet. Det som gjør feltene spesielle og interessante er at de er nærmest uavhengige og autonome i forhold til andre felt. Med dette mener Bourdieu at kapitalformene som nyttes i ett felt ofte kommer til kort i andre. Dersom jeg relaterer dette til det økonomiske feltet og det kunstneriske feltet kan man poengtere at aktørene ikke har mulighet til å *kjøre* seg inn eksempelvis på Musikkonservatoriet i Tromsø, ervervelsen inn på feltet kommer som en reaksjon på de *ferdighetene* aktøren besitter.

Til sist i relasjon til objektivistiske bruddet vil jeg ta for meg symbolsk makt.

5.1.4. Ordensproblemet – symbolsk makt

Man kan stille spørsmålstegn ved hvorvidt teorien til Bourdieu om felt og kapitalformer, og gjerne maktutøvelse fra den dominerende klassen, i det hele tatt kan eksistere i det som øyensynlig fremstår som et velfungerende vestlig samfunn. Svaret på dette er ifølge Bourdieu den naturliggjøringen av den dominansen som utøves. De dominerte aksepterer den makten som utøves over dem som en slags regel om at «sånn skal det

være». Bourdieu kaller dette symbolsk makt. (Bourdieu 1990a) Den symbolske makten er usynlig og ikke nødvendigvis erkjent. Den er svært sentral i hans samfunnsteori, da det er den som sikrer orden og sosial reproduksjon.

5.1.5. Et subjektivistisk brudd

I det subjektivistiske bruddet ligger en forklaring på hvordan aktøren og strukturen *forutsetter* hverandre, uten å gå på bekostning av hverandre.

Utfordringen i samfunnsforskning er å fremme en aktør som rasjonell og kyndig, men dette uten å begå en skolastisk feilslutning²⁴ Svaret på dette problemet er altså det Bourdieu kaller *habitus*. Habitus er kjent som varige, kroppsliggjorte forutsetninger eller disposisjoner som har betydning for hvordan vi oppfatter, erkjenner, handler og vurderer både i den fysiske og sosiale verden. (Bourdieu, Wacquant 1993, 1992, Bourdieu 1995a:19, Broady 1990:228) Videre sier Bourdieu at habitus strukturerer erfaringer på grunnlag av tidligere erfaringer. (Bourdieu 1990b) Den er tilnærmet stabil fordi den utgjør det man kan kalle kjernen i en aktørs personlighet. Habitus danner samtidig også forutsetninger for hvilke sosiale aktiviteter aktøren kan delta i. Slik sett er den en slags «sans» som vi benytter oss av i den daglige handlingen. Habitus kan ikke endres via tankegang eller et ønske om det. Den er latent i aktøren og er dannet under oppveksten. Den kan imidlertid endres eller få en annen form eksempelvis via utdanning. Den er imidlertid spesifikk for den klassen aktøren vokser opp i. Ved å ha feil habitus vil en ikke beherske de preferansene en høyere klasse orienterer seg ut fra.

5.2. Sammenkoblingen av det objektivistiske- og det subjektivistiske bruddet

Så, hvordan kobler Bourdieu aktøren og strukturen uten å gå i fellen hvor han undertrykker den ene til fordel for de andre?

Når det gjelder tegnene på hvordan struktur påvirker aktøren har vi sett at aktørens posisjon i det sosiale rommet, og innen sosiale felt former aktørens identitet i samfunnet. Gjennom den posisjonen aktøren har i det sosiale rommet danner det seg muligheter for hvordan aktøren kan velge mellom ulike handlingsalternativer, og også hva som kan regnes som fornuftig eller aktuelt for aktørens valg av handling. Disse

24 En skolastisk feilslutning tilsier en situasjon hvor akademikere tillegger aktørene samme egenskaper som en selv i forhold til rasjonalitet. Ikke alle aktører kan besitte like stor grad av rasjonalitet og kanskje også evne til refleksjon som akademikere. Akademikere tilegner seg dette under utdanning, noe ikke alle aktører gjør.

objektive sosiale strukturene påvirker altså hvordan vi velger å handle på et indre plan, men også de ytre synlige tilbudene vi har.

Dersom jeg tar for meg hvordan aktøren kan påvirke strukturen er det viktig først og fremst å poengtere at aktøren på ingen som helst måte er hjelpeløs! Hvor ville det blitt av de sosiale strukturene som individet handler etter dersom aktørene brukte dem? De er altså avhengig av at aktører bruker strukturene, og på denne måten reproducerer dem. Aktørene har via dette mulighet til å endre strukturene. Dette gjennom politiske reguleringer, men også gjennom kollektive handlinger. Én aktør kan ikke gjennomføre endringer i en struktur, men et kollektiv av aktører står i en mye sterkere posisjon til å utføre dette.

5.3. Feltet for kulturell produksjon

Bourdieu's teori om feltet for kulturell produksjon, eller kunstfeltet, er sentral i Bourdieu's teori om smak og klasse. I "The rules of art" (1996) og "Distinksjonen" (1995) har han tatt for seg feltet for kulturell produksjon og distinksjoner i smak innenfor kunst og kultur. Disse to bøkene vil stå sentralt i redegjørelsen for feltet som følger i de neste avsnittene.

Aktørene på feltet for kulturell produksjon er del av et "mulighetsrom" som er med på å styre deres virksomhet. Rommet definerer alle problemer, referanser, intellektuelle orienteringspunkter²⁵, eller det man kan kalle hele det koordinatsystemet man må ha integrert for å kunne orientere seg i spillet. (Bourdieu 1995a:49) Dette rommet gjør at vi kan se ulike epoker innenfor kunsten, fordi aktørene formes av det som er gjeldende for feltet der og da. Rommet er også med på å forme forskjellene mellom amatører og profesjonelle. Samtidig er rommet med på å skille aktørene fra det økonomiske og sosiale miljøet, og dermed gjør dem mer autonome i forhold til dette.

Bourdieu har konsentrert seg omkring spørsmålet om hvorfor noen mennesker velger å bruke tid og energi på å produsere kulturelle produkter. Samtidig har han også tatt for seg hvilken effekt sosiale og politiske strukturer har hatt på den estetiske smaken. Videre er Bourdieu's tese i blant annet *Distinksjonen* at kultur er det domenet hvor

²⁵ Med intellektuelle orienteringspunkter mener Bourdieu gjerne sentrale kulturpersonligheter som har den symbolske makten til å avgjøre hva som er gjeldende innenfor feltet.

agenter basert på deres klassesetilhørighet, status og utdannelsesnivå kan tilegne seg en form for kultivert smak, og ved hjelp av sitt kapitalvolum kan bruke denne smaken til å distansere seg fra andre med laverestående smak, samtidig som de kan integrere det til en naturlig del av kroppen.

5.3.1. Hva er kunst?

Begrepet viser ofte til praksis innen kulturell produksjon, eller de institusjonene der slik aktivitet foregår. De tingene som blir produsert i kunstfeltet er symbolske heller enn materielle. Et annet kjennetegn ved kunsten er at den avviser økonomien; den skal ikke være skapt for å tjene penger. Tingene skal være skapt under en slags "uinteressethet". (Bourdieu 2000)

Bourdieu forsøker likevel å vise hvordan kunstfeltet i likhet med andre felt også er strukturert på samme måte som andre: det innehar regler, aktører, og sin spesifikke kapital på samme måte som jeg har forklart under det objektivistiske bruddet. Produktene i feltet for kulturell produksjon danner føringer for hvordan aktørene kan oppfatte seg selv og sine verdier. Med dette mener han at kunsten eksempelvis kan bli kategorisert som "amerikansk", "norsk" etc. og at den på denne måten er med på å lage føringer for hvordan da det norske samfunnet blir oppfattet for andre aktører. (Webb 2002) Feltet har derfor en symbolsk makt, og dets objekter er med på å objektivere bildet av samfunnet.

5.3.2. Distinksjoner i kunstfeltet

Kultur er ifølge Bourdieu bare kunst dersom det er skapt i en kontekst som man anerkjenner som eksempelvis en institusjon innen kunst. Eksempler på dette er et museum, eller gjerne Musikkonservatoriet i Tromsø. Det kan også kalles kunst dersom det er laget av aktører man kaller "kunstnere", eller dersom noen som har makt til å kalle noe kunst kategoriserer det som nettopp det.

Når det gjelder smaken for kunst mener Bourdieu at det avhenger av ens utdannelsesnivå, men også klassesetilhørighet. Middelklassen viser større tilbøyelighet til å like kunstneriske gjenstander enn arbeiderklassen. Arbeiderklassen "mangler" smak for kunst. Men hva som gjelder som "god smak" er opp til institusjoner og personer som dominerer feltet. (Bourdieu 1995a) Den gode smaken er allikevel ikke tilgjengelig for alle aktørene. Smaken er basert på det Bourdieu kaller kulturell vilkårlighet. Den kulturelle vilkårligheten er en mekanisme som bidrar til at de tingene som de dominerende aktørene, institusjonene og hendelsene i feltet anerkjenner, blir likt og

anerkjent av alle, faktisk på bekostning av hvorvidt de liker dem, bruker dem, eller i det hele tatt synes noe om dem.

5.3.3. Makt i kunstfeltet

At noe blir ansett som kultur avhenger altså av at noen interesserer seg for at akkurat dette skal bli det. Disse "noen" er utdanningssystemet, store kulturelle institusjoner, myndighetene, og den dominerende klassen. Disse institusjonene og aktørene innenfor dem har altså makten i feltet for kulturell produksjon.

De kreative objektene gjør ikke bare at den estetiske verden, eller bildet av en gruppe av vellykkede mennesker blir mer synlig, men de gjør også at de sosiale relasjonene kan representeres og synliggjøres. På bakgrunn av dette blir det mulig å diskutere aktørene og deres handlinger og produkter på et politisk plan.

Kulturen er ifølge Bourdieu også enhetsskapende. Dette fordi den gir oss et bilde av et nasjonalt fellesskap. Dette gjør at også staten ønsker å ha kontroll over kulturen; ved at den danner et bilde av et "oss", kan også staten gripe inn og kontrollere hva individene tenker om den sosiale verden og hvordan den er organisert.

5.3.4. Strukturen i feltet

Bourdieu betegner feltet som bestående av to gjennomgående strukturer; den autonome og den heteronome. De heteronome strukturene betegner produksjoner rettet mot masseproduksjon, eller et allerede etablert marked. Målet er å oppnå popularitet. Slik kunst er gjerne det vi kaller for "falsk kunst". (Bourdieu 2000)

Kunst for kunstens skyld på den andre siden er en del av den autonome strukturen. Her spiller den økonomiske logikken liten rolle, det som ansees som viktigst er her å motta anerkjennelse, men ikke i form av penger. Penger som belønning ansees som et feilgrep. (Ibid., Bourdieu 2000:407)

Försvararna av konst för konsten skall (...) framhåller konstnärens autonomi genom att motsätta sig såväl den "sociala konsten" och det "litterära bohemlivet" som den borgeliga konsten (vilken är underordnad det borgeliga klienteletts normer för konst och levnadskonst). (Bourdieu 2000:476)

Anerkjennelse for "kunsten for kunstens skyld" bidrar til at kunstneren tilegner seg symbolsk kapital. (Bourdieu 1995a:191) Symbolsk kapital kan bidra til økt økonomisk kapital ved at kunstneren eksempelvis selger flere bilder, eller CD'er, men

”unnskyldningen” er at den økonomiske kapitalen kommer som et resultat av den økte symbolske kapitalen. I forhold til klasse viser distinksjonen mellom den autonome og den heteronome strukturen innen kunst seg ved at de folkelige forkaster og latterliggjør den autonome ”kunsten for kunstens skyld”.

Det virker likevel i min forståelse vanskelig å føre et liv uten å foreta økonomiske kalkuleringer, man trenger penger for å leve. Bourdieu mener også at disse autonome kunstnerne likevel foretar økonomiske beregninger, da han anser det som en naturlig del av å selge kulturelle gjenstander. (Bourdieu 2000:138) Dersom kunstnerne eller artistene ikke hadde kunder ville de heller ikke hatt noen å selge gjenstandene til.

5.3.5. Habitus i feltet for kulturell produksjon

For å få tilgang til dette feltet er det viktig at aktørene innehar en stor mengde av alle formene for kapital. Ved å ha et høyt kapitalvolum vil aktørene ha større tilbøyelighet til å lykkes i konkurransen på feltet. Dette fordi at ved å ha høyt kapitalvolum innehar de også de ferdighetene, den nødvendige økonomien, det nødvendige sosiale nettverket etc. som er viktig på veien mot suksess. Samtidig vil man ved hjelp av en slik bakgrunn ha større tiltro fra andre om at man skal lykkes.

Det er i denne meninga vi kan seie at ”stor” kunst er mest universell. Men vilkåra for å ta i bruk denne universelle kunsten er ikkje universelt fordelte. I L’Amour de l’art har eg vist at tilgangen til den ”store” kunsten ikkje er eit spørsmål om individuelle dygder eller gåver, men om kulturell arv og utdanning. (Bourdieu, Wacquant 1993:74)

Når en aktør inntar en posisjon i feltet vil dens habitus ta til seg de symbolene, verdiene og reglene som gjelder, og deretter bli formet av disse. På bakgrunn av dette kan aktøren bevege seg i feltet i henhold til det som er forventet. Kunstnere har en bipolar habitus; på den ene siden skal de utfordre samfunnet, på den andre siden skal de fokusere på det estetiske heller enn det politiske i arbeidet deres.

Kunstnere er del av et felt preget av lite økonomisk velstand, og Bourdieu benevner dem som ”de dominerte av de dominerende”. Dette fordi de innehar verdifull kapital, men de mangler den ene formen; økonomisk kapital. Kunstnere gjør seg også til en slags distinksjon til det allmenne fordi de gjerne ikler seg en livsstil som kan betegnes som fargerik og eksentrisk. Ved å gjøre dette gjør de seg til varer, fordi de anser og markedsfører seg selv som noe av verdi og noe å ønske seg.

5.4. Bourdieus teori overført til det norske samfunn

Hvorvidt Bourdieus teori kan overføres til andre samfunn enn det franske har vært et viktig element i kritikken mot Bourdieus teori, da den bygger på undersøkelser foretatt i Frankrike. Bourdieu har svart på dette problemet i hans samtale med Bjørn Nic. Kvalsvik (Bourdieu, Wacquant 1995). Kvalsvik stiller spørsmålsteget ved hvorvidt Bourdieus teori som bygger på det franske samfunn. Det franske samfunn er preget av sterkere klassemønstre, og er mindre egalitært enn det sosialdemokratiske Norge. Kan en slik teori brukes for å forstå eventuelle klassemønstre i Norge? Bourdieu mener at dette ikke er problematisk. Han mener at kapitalformene hans kan undersøkes også i et samfunn som Norge, men fokuset må imidlertid justeres noe. Et eksempel på dette er at han mener vi kan finne mønstre av andre typer kapital, slik som politisk kapital i og med at Norge har mange aktører som er aktive i politiske partier, i fagforeninger etc. På en annen side kan vi også finne igjen hans kapitalformer, men at de blir vektlagt ulikt i forskjellige samfunn. At ulikheter mellom landene eksisterer gjør ikke at hans modell nødvendigvis er dårlig.

For å forstå maktforholdene i et felt trenger man sosiologiske verktøy. Gjennom de verktøyene han har lansert mener Bourdieu at man på en fruktbar måte kan avdekke slike mønstre. Så lenge forskere ser etter det samme spiller det ingen rolle hvilket samfunn en befinner seg i. Jostein Gripsrud og Jan Fredrik Hovden har undersøkt klasser, smak og studievalg blant studenter i Bergen ved hjelp av Bourdieus teori og dette er svært interessant i forhold til nettopp at de viser anvendbarheten i teorien og dens begreper. (Gripsrud, Hovden 2000)

Det som er viktig for meg å poengtere her er at mitt fokus ikke er å analysere hvorvidt hans teori er nyttig for å forstå det norske samfunn, men heller være et analytisk redskap i analysen av empirien. Jeg anser bruken av Bourdieu i min oppgave som anvendelig for å analysere empirien nettopp på bakgrunn av Bourdieus redegjørelse for dens anvendelighet, at den synes å ha vært nyttig i tidligere studier (Gripsrud, Hovden 2000, Solberg 2007), samt at jeg mener det norske samfunn på tross av sitt sosialdemokratiske egalitære mønster, jo er et vestlig samfunn i likhet med det franske.

5.5. Et alternativt perspektiv: Anthony Giddens og det refleksive selvet

For å forstå informantenes utdanningsvalg som en del av en identitetskonstruksjon vil det være nyttig å knytte dette opp til en alternativ teori til Bourdieus. Han har, slik jeg ser det ingen god forklaring på ungdom og hvordan utdanningsvalg kan sees i lys av deres måte å skape et selv på. Anthony Giddens' (1938-) teori om det refleksive moderne og identitetsskaping er derfor nyttig i drøftingen av utdanningen som en del av identiteten til disse ungdommene.

I Giddens' samtidsdiagnostiske prosjekt lanserer han flere begreper for å forstå både det moderne, og aktørene som inngår i et slikt samfunn.

5.5.1. Det refleksive modernes dynamikk

Ifølge Giddens består det moderne samfunn av fire grunnleggende dimensjoner; kapitalisme, industrialisme, overvåkningskapasitet og militærmakt²⁶. Disse fire dimensjonene former og preger samfunnet i sin helhet. De dominerer altså samfunnsbildet med sin tilstedeværelse. I tillegg er det moderne samfunn dynamisk, altså er det i stadig endring. Tre grunner til at denne dynamikken finner sted er

1) *Atskillelsen av tid og rom* fra sted. Med dette mener Giddens at den tidligere klassifiseringen av stedskontekstualisert tid nå endres. (Kaspersen 1995:122) Den avløses av at en ny "tidsregning" blir gjeldende. I tillegg blir den stedsuavhengig i motsetning til tidligere, da man knyttet tid opp til bestemte hendelser. Vi forstår ikke lenger tiden som knyttet til konkrete hendelser som bidro til å definere tiden. Når det gjelder rommets endrede definisjon innebærer dette at det i dag i motsetning til tidligere inndeles og klassifiseres på en stedsuavhengig måte på bakgrunn av kart. Tidligere var rommet *lokalt* forankret, i dag er det *globalt* forankret. Vi kan reise på tvers av rom (og tid) med mye større enkelhet enn tidligere.

2) *Utleiring av sosiale relasjoner* innebærer at de nå løftes ut av lokale eller stedsavgrensede sammenhenger, og kan reorganiseres på tvers av tid og rom. Vi kan knytte relasjoner til fremmede med mye større enkelhet enn før. Tidligere var ens nettverk forankret i familie og kolleger, mens vi i dag kan snakke med fremmede over internett, vi kan skape samhandling med andre eksempelvis i en situasjon hvor vi betaler

med penger til jenta i kassa på dagligvarebutikken, og vi kan få kjennskap til mennesker eller fenomener vi ikke vil kjent til ellers via ekspertsystemer som eksempelvis media.

3) *Institusjonell refleksivitet* innebærer at all den kunnskapen som det moderne produserer om seg selv og sine institusjoner spres, og dette danner så grunnlag for at disse kan undersøkes og reorganiseres i lys av denne informasjonen. (Giddens 1996) Kunnskapen bidrar til å gjøre mennesket i det moderne opplyst om ulike områder som påvirker livet dets. Eksempelvis omkring helse, mat, økonomi, etc. Giddens definerer refleksivitet som en slags konstant bruk av viten i måten vi velger å organisere samfunnet på, men også hvordan vi velger å endre det. (Giddens 1994:39, Kaspersen 1995:125)

Nok om det refleksive modernes dynamiske aspekter. Hva mener Giddens at det han kaller det posttradisjonelle samfunn kan kjennetegnes ved?

5.5.2. Det posttradisjonelle samfunn

Det posttradisjonelle samfunn er i følge Giddens kjennetegnet ved at tradisjonen, som tidligere stod sterkt i eksempelvis det industrielle samfunn, er avløst av individenes refleksive valg og beslutninger. (Giddens 1996:46) I det posttradisjonelle samfunn står endring og refleksivitet sterkt, og på grunnlag av dette må vi velge om vi vil føre tradisjonene videre eller ei. I det posttradisjonelle kan individet velge hvilken livsstil det vil føre, og hvilke kjennetegn det vil relateres til. Individet handler altså refleksivt ifølge Giddens.

Det er flere uttrykk for en slik refleksivitet: I det refleksive individ ligger det en tillitsmekanisme til grunn for at det tør å handle, og velge. Vi har *tillit* til personer, ting og systemer som utgjør vår hverdag. I tillegg oppstår det en slags *fundamentalisme* i forhold til å opprettholde tradisjoners autoritet i et samfunn hvor de stadig utfordres. For intimitetens del kan man se refleksivitetens preging av den ved at konvensjonelle føringer på kjønnsrollemønstre, familieliv og seksualliv endres. Innen familieliv fører dette til det han kaller *rene forhold*:

Et rent forhold er et forhold kendetegnet ved, at de eksterne kriterier er blevet opløst: Det eksisterer kun med henblik på de fordele, forholdet som sådan kan tilbyde. (Giddens 1996:15)

26 Jeg kommer ikke til å forklare disse her.

Til sist peker Giddens på begrepet *livspolitik* som uttrykk for det posttradisjonelle samfunns refleksivitet (Ibid.:248). I dette ligger problematikken omkring hvordan vi skal føre våre liv, når de tradisjonelle reglene på hva et godt liv innebar er forsvunnet. Livspolitikken innebærer en slags livsstilspolitikk, eller en slags håndbok i hvordan vi *kan velge* å leve livet vårt. Den handler om livsstilen og de beslutninger vi tar for livet, og er dermed en del av utviklingen av selvidentiteten.

5.5.3. Et refleksivt individ

Når de tradisjonelle identitetene i det posttradisjonelle samfunnet er forsvunnet står altså individet fritt til å skape seg en egen identitet. I motsetning til tidligere hvor man arvet seg en ferdig identitet i forhold til både klassebakgrunn, bosted, og ofte også yrke kan individet i dag *skape* seg et eget ”jeg”. Selvidentitet i Giddens’ teori er ikke en gitt, eller konstant størrelse. Den er heller en prosess. Med dette mener Giddens at den hele tiden produseres og reproduseres via individets handlinger og aktiviteter. (Kaspersen 1995) I tilknytning til dette skaper således individene seg en selvbiografisk fortelling. (Giddens 1996:70) Med dette mener Giddens en slags fortelling om hvem jeg er, hva jeg har opplevd, hvordan er jeg og hva jeg kjennetegnes ved. Fortellingen endres kontinuerlig ettersom man tilegner seg mer informasjon og erfaring, og i den helhetlige fortellingen om selvet finner man ulike delroller. Disse delrollene skaper altså sammenhengen og helheten i identiteten.

Konkrete hendelser²⁷ i et individs liv er med på å utgjøre selvfortellingen. Også kroppen utgjør en del av denne selvfortellingen ved at det i det postmoderne blir enklere å velge seg kroppslige symboler man ikler seg, det blir også enklere å endre på fysiske ”skavanker” som man tidligere bare måtte leve med. (Ibid.:73) Det samme gjelder også seksualiteten, som sier mye om personen. –Heterofil, homofil og bifil; slike karakteristikk er med på kategorisere individene ytterligere, og er elementer i individenes selvfortelling.

Individene velger seg en livsstil som skal gjenspeile hvem de er. Et viktig moment her blir derfor at den er autentisk og troverdig. For å oppnå dette må man som individ finne seg selv, og samtidig også bevisst være seg selv gjennom livet, og således ikke skape et feil inntrykk overfor andre om hvem man er. Man bør ikke fortelle en ”historie” som

ikke er sann, og dermed bli avslørt som falsk. At man kan havne i en situasjon hvor selvfølgelig er falsk er aktuell; for i det moderne møter individet et utall valgmuligheter, men ingen bruksanvisning følger med!

For at individet skal ha tillit til sin egen selvidentitets stabilitet og til sine omgivelser mener Giddens at *ontologisk sikkerhet* må ligge til grunn. At personer og ting er pålitelige utgjør fundamentet i at individet utvikler ontologisk sikkerhet, og har tillit til omgivelsene. (Giddens 1994:82-3)

5.6. Oppsummering

Teoriene til Bourdieu og Giddens er ganske forskjellige. Mens Bourdieu tillegger strukturer og klasses tilhørighet en sterk funksjon, vektlegger Giddens heller betydningen av individets refleksive evne til å foreta egne valg. Jeg har definert ulike begreper som habitus, felt, kapital og sosialt rom, og refleksivitet, selvbiografisk fortelling og det refleksive modernes dynamikk i denne delen. Jeg skal bruke de i neste kapittel som et verktøy for analysen av empirien.

27 Hendelser som konfirmasjon, studievalg, endring av bosted, jobb, giftemål etc.

Kapittel 6.0: Mot en nærmere forståelse av utvalgets utdanningsvalg.

I dette kapittelet skal det foretas drøfting av empirien. Jeg har ikke tatt for meg alle temaene som kom frem i forrige kapittel. Valget falt på å konsentrere meg om hvordan man kan tolke grunngevingen for utdanningsvalget, samt hva slags ønske de har for fremtiden og det interessante i at de fleste mener de har tatt et ufornuftig utdanningsvalg. Vi ser at dette også står i direkte relasjon til problemstillingen og forskningsspørsmålene mine. Både teorien til Bourdieu og Giddens vil være sentral i denne delen av oppgaven.

Gjennom intervjuene fant jeg frem til forskjeller mellom informantenes klassebakgrunn. Dette skaper premisser for forståelsen av hvorfor de har valgt denne utdannelsen. Jeg skal forklare hvordan i det følgende.

Jeg starter med "Linda" og "Knut" som skiller seg fra de fire andre med tanke på musikalsk bakgrunn i familie, venner innenfor musikklivet og introduksjonen til musikklivet. Derest følger de fire siste som i stor grad viser like tendenser i forhold til de tre nevnte karakteristikkene.

På bakgrunn av fars yrke og utdanning har jeg kategorisert informantene basert på Bourdieus begreper om arbeiderklasse, middelklassen/småborgerne og borgerskapet. At jeg har konsentrert meg om fars utdanning eller yrke er for enkelhets skyld, det er også det jeg har forstått er mest vanlig. (Eks. Jostein Gripsrud, 2000) På bakgrunn av dette kan jeg vise hvordan man kan si at noen muligens har *valgt* denne utdannelsen refleksivt, mens andre nærmest har vært forutbestemt til å velge seg en estetisk utdanning. For å forstå dette må jeg forklare hva som ligger til grunn.

6.1. Valget av en musikkutdanning i lys av klassebakgrunn

Som vi har sett er begrunnelsene utvalget gir for utdanningsvalget delt i tre; de som jobber mot et konkret mål, de som har valgt utdanning ut fra lidenskapen til musikk og de som har valgt det på bakgrunn av en følelse av at dette var noe «enkelte» eller naturlig.

6.1.1. Arbeiderklasseungdom i musikkfeltet

I utvalget er det slik jeg ser det to av informantene som kan kalles for medlemmer av arbeiderklassen. De to informantene, «Linda» og «Knut», har flere fellestrekk: de startet

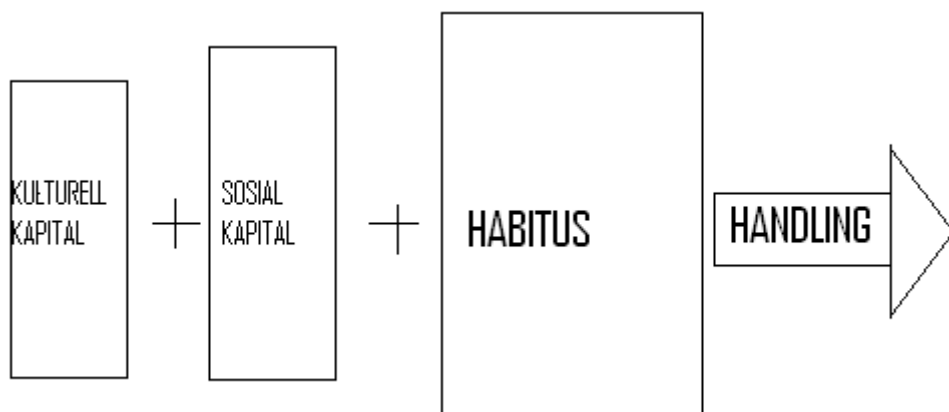
begge relativt sent med musikkutøving, begge har vokst opp i en arbeiderklassefamilie og talentet deres ble ”vekket” av aktører på feltet som så at de hadde potensiale til å drive med musikk.

At jeg har valgt å kategorisere ”Linda” og ”Knut” inn i arbeiderklassen har bakgrunn i deres foreldres utdanningsnivå. Foreldrene deres har ingen høyere utdanning, og de er ansatt i lavtlønnede og lite ansette yrker. ”Knuts” far er elektriker og moren jobber i en kantine. ”Lindas” stefar er ansatt i fiskeindustrien, men har ingen formell utdanning og er selvlært, i tillegg til at han arbeider som badevakt. Hennes mor arbeider på et eldresenter og har tatt noe utdanning først i voksen alder.

For å forstå hva dette har betydd for ”Linda” og ”Knuts” kjennskap til det finkulturelle har jeg valgt å bruke teorien til Bourdieu. Ifølge ham er det i den dominerte klassen liten grad av kjennskap til det finkulturelle, og heller en tilbøyelighet til å velge det som er «feil» hva gjelder eksempelvis kunst og musikk. De velger det som er fornuftig og tilrådelig økonomisk sett; kulturelle aktiviteter eller symboler er ikke noe de velger å bruke mye penger og tid på. (Bourdieu 1995, 2000) Manglende kulturell stimulering hjemme har trolig resultert i det man kanskje kan si er «Linda» og «Knuts» lavere grad av musikalske stimulering i barndommen. De har kanskje gått glipp av noe av den verdifulle av musikkapitalen, noe som den andre gruppen besitter en større del av.

Før jeg går videre vil jeg definere ”musikkapital”.

Slik jeg forstår begrepet er det dannet av to av kapitalformene til Bourdieu; sosial- og kulturell kapital. I tillegg spiller selvfølgelig habitus inn her. Jeg har laget en modell som kan skissere dette slik:



Vi ser at musikkapitalen er sammensatt av tre ulike deler; kulturell- og sosial kapital, og habitus. Volumene av disse varierer noe, men figuren over viser det jeg mener kan være en illustrasjon på i alle fall forholdene mellom dem.

Som vi så i avsnitt 5.1.3. var kulturell kapital definert som den dominerende kulturelle koden som regjerer i samfunnet. Den viser seg i form av bøker, vitnemål, diplomer etc. Den kulturelle kapitalen innen musikkfeltet er noe annerledes. Jeg forstår den her som kunnskap om musikk i form av eksempelvis musikkhistorie, og kanskje også musikkteori og teoretiske områder som omhandler musikk. Ifølge Solberg (2007) og mine egne funn ser det ut til at den *kulturelle kapitalen* er den som vektlegges minst. Vi ser også at det er den delen i musikkapitalen som har lavest størrelse i figuren.

Den sosiale kapitalen er videre definert som tilgangen til sosiale nettverk i avsnitt 5.1.3. Innenfor musikkfeltet er den derfor naturligvis sammensatt av et sosialt nettverk innen musikklivet. Det være seg kolleger, venner, familie og lignende. Denne vektlegges mer enn den kulturelle kapitalen slik jeg har forstått det.

Habitus spiller en stor rolle i musikkapitalen, da den forutsetter hvordan en beveger seg i feltet, og hvilken "evne" en har til å musisere. Trolig også at man viser seg å være en *ekte* musiker. Habitus er definert i avsnitt 5.1.5. og skal derfor ikke defineres ytterligere her. Det som imidlertid bør nevnes er at den i dette feltet virker som den er "godkjent" dersom man eksempelvis har et godt gehør, og ellers viser en evne til å mestre musikken *naturlig*.

Altså vil en med musikkapital bestående av kulturell kapital, sosial kapital og riktig "innstilt" habitus kunne handle riktig musikkmessig. Solberg har også brukt begrepet musikkapital i sin hovedoppgave i sosiologi. I dette begrepet legger han i likhet med meg både de ferdighetene man har som musiker, men også hvor god forståelse man har for musikk, ressurser i form av tid, men også et sterkt nettverk. (Solberg 2007:52)

På bakgrunn av dette kan vi gå videre med "Linda" og "Knut".

Et annet særtrekk ved disse to var at de hadde få eller ingen musikere i familien som spilte musikk, eller som var genuint interessert i det. Både "Linda" og "Knut" fortalte at dette opplevdes som strevsomt.

Anne H. Lorentzen hadde et interessant funn i sin hovedoppgave i sosiologi *"Kjønnnet eller frikjønnet. Rock som diskursiv praksis"* (2000) som jeg mener kan være med på å forklare betydningen av dette. Å ha minst én i familien eller i nærmeste omgangskrets som kunne motivere en til å spille et instrument eller synge var gjennomgående viktig for hele utvalget hennes.

Vi kan kanskje si at "Linda" og "Knut" manglet rollemodeller som informantene i Lorentzens studie. Det ser ut til at dette med rollemodeller og inspirasjonskilder i form av disse har vært vektlagt også i andre studier:

Også Mangset (2004) påpeker, på bakgrunn av tall fra StudData, at kunstnerstudenter oftere enn andre studentgrupper legger vekt på betydningen av motivasjon og oppmuntring fra andre aktører i det aktuelle miljøet. (Mangset 2004:104-5)

Til tross for mangelen på rollemodeller og menneskelige inspirasjonskilder ble "Linda" og "Knut" en del av musikkmiljøet. De ble oppdaget av aktører på feltet som så deres talent og evne til å skape vakker musikk.

6.1.2. Hvordan forstå utdanningsvalget i lys av arbeiderklassebakgrunnen?

Dersom jeg skulle forklart utdanningsvalget "Linda" og "Knut" har tatt på bakgrunn av klassen deres og teorien til Bourdieu, ville det vært enkelt å forklare det dersom de hadde den rette habitusen, det rette kapitalvolumet og god kjennskap til feltet fra før. Men dette er problematisk fordi de stort sett ikke besitter nevneverdig volum av noen av delene. Slik jeg ser det gir derfor ikke Bourdieus teori en fullverdig forklaring på hvordan man kan tolke deres posisjon i musikklivet.

At "Linda" og "Knut" har valgt seg en utdanning innen musikk forstås bedre med Giddens teori om det refleksive moderne hvor han forklarer hvordan aktører i dag er i stand til å velge utdanning på bakgrunn av kapasitet i form av tid, penger og større valgfrihet. I et tradisjonelt samfunn ville de valgt en livsvei som i stor grad kunne gjenkjennes som noe man "alltid har gjort før". Man handlet altså på grunnlag av tradisjoner og tidligere generasjoners erfaringer. Båndene til familie og tradisjon i det refleksive moderne er løsere, og fører dermed til at ungdom i dag kan velge som de vil.

Jeg vil ta dette et skritt videre, og forstår derfor utdanningsvalget som en del av identitetskonstruksjonen fordi denne utdannelsen kan være med på å skape et bilde av hvem disse aktørene er. Med dette mener jeg at det dannes forventninger til hvordan disse musikkstudentene er, hva slags musikk de liker, og hvilke klær og symboler de ikler seg.

Distinksjonene vi skaper ut ifra ulike utdannelser er flere, og jeg mener at musikkutdannelsen er et godt eksempel på dette. Det er imidlertid viktig å poengtere at disse karakteristikkene eller distinksjonene som vi ikler mennesker som er medlemmer av en bestemt gruppe er erkjent av individene selv ifølge Giddens. På denne måten kan man si at ved å velge seg en musikkutdanning vil man også vedkjenne seg de karakteristikkene som er aktuelle for utdannelsen.

At slike kjennetegn er erkjente kommer som følge av økt informasjonsstrømning i det refleksive moderne via internett, tv og andre medier. Vi kan lettere velge oss symboler og kjennetegn vi vil ikle oss. (Giddens 1996)

I Giddens' forstand er ikke dette et miljø de har blitt kastet inn i, som man kan si at Bourdieu ville ment dersom de hadde den rette klassebakgrunnen, smaken, habitusen etc. som jeg nevnte ovenfor. Det er heller noe de selv har *valgt* å bevege seg inn i.

Jeg tolker dem derfor som gode eksempler på det modernes påvirkningskraft på valgmulighetene vi står overfor. Med bakgrunn i en oppvekst som trolig har vært preget av frihet og velstand (i generell vestlig forstand) har de valgt en utdanning som de er genuint interessert i, og som er nyttig for dem på et subjektivt plan. I stor grad er dette et tegn på et overskuddsfenomen i de vestlige samfunn. Ingen valg er endelige, og valgene kan endres underveis dersom man finner ut at dette ikke var helt som man hadde tenkt seg. Derfor har det vært enklere for "Linda" og "Knut" som kom utenfra feltet å velge seg en musikkutdanning, fordi dersom det viser seg at utdannelsen er for risikabel eller unyttig kan de endre dette ved å velge seg en annen utdanning senere.

6.1.3. Middelklasseungdom i musikkfeltet

Når det gjelder de fire andre i utvalget har de flere felles kjennetegn som bryter med «Knut» og «Linda».

Disse informantene startet tidlig med musikkutøving som barn. I tillegg har de vokst opp i en familie hvor en eller begge foreldre spiller et instrument, eller de har nær slekt

som gjør det²⁸. Samtidig ble disse fire født inn i middelklassen/småborgerskapet²⁹. De er barn av fedre med lektor- eller adjunktgrad, samt en som er ingeniør. At de har vokst opp i hjem som dette kan ha bidratt til at de har hatt mer kjennskap til den legitime kulturen som jeg beskrev tidligere ved hjelp av Bourdieus teori. Sannsynligvis har de også kjent seg bedre igjen i den enn «Linda» og «Knut» ville gjort. Småborgerne i utvalget har tilegnet seg kulturell- og sosial kapital gjennom sine foreldre. De har altså tilegnet seg en småborgerlig smak og kultur.

Ifølge Bourdieu innebærer dette følgende:

Småborgerskapet står i en slags mellomposisjon mellom den lavere klassen og borgerskapet, og de ønsker å tilegne seg mest mulig av den borgerlige kulturen og smaken, men ofte kan de trå ”feil”. Han skriver eksempelvis at de kan velge å kombinere *både* popmusikk og kulturprogrammer på radio, og de viser interesse for fotografering, jazz og film. Det finnes ikke en *egen* ”middels” kultur fordi de dras mellom to fronter. Bildet av deres lavkultur er preget av at de tar feil av gjenstander, og viser forakt, malplassert tiltro og allodoksi. (Bourdieu 1995a:141) Selv om de ønsker det er den legitime kulturen ikke skapt for dem. Når de tar den til seg faller den derfor i verdi. Bourdieu spør faktisk også hva som da vil skje når Musikkonservatorier i forstedene tar til seg småborgerskap (og i min forståelse også arbeiderklassen.) som elever, og hva resultatet vil bli når ”*Faurés eller Duparcs melodier (...) vil bli sunget, det være seg godt eller dårlig, i småborgerskapets stuer.*” (Ibid.:142)

Dette er bare noen kjennetegn på småborgerskapets medlemmer, slik som ”Øyvind”, ”Lars”, ”Kristina” og ”Pernille”. Jeg skal nå benytte disse karakteristikkene i neste avsnitt.

6.1.4. Hvordan forstå utdanningsvalget i lys av middelklasseklassebakgrunnen?

Vi har altså sett hvilke likheter som de fire har til felles. Hvilke premisser spiller da inn i den helhetlige forståelsen av gruppens utdanningsvalg?

28 «Lars» sier at hans mor kan spille, men at hun ikke gjør det nå lenger. På den andre side har han som vi har sett, slektninger med svært tungtveiende posisjoner i det europeiske musikklivet. Jeg mener derfor at det blir feil å si at «Lars» er uten familiær musikalsk påvirkning i lik grad som «Linda» og «Knut».

29 Jeg baserer dette på fedrenes yrke og utdanning. Mødrene deres har forøvrig også høyere stillinger.

Disse fire informantenes tidlige stimulering til musikkutøving er kanskje naturlig i og med deres klassebakgrunn. På bakgrunn av deres klasses ønske om å tilegne seg finkulturelle evner, og å påberope seg finkulturelle aktiviteter forstår jeg det som naturlig at de ville vise interesse for å drive med musikkutøving. For å forstå hvilken stimulering de har møtt hjemmefra spurte jeg dem derfor om hvordan familien deres stilte seg til deres utdanningsvalg.

Maria: *Hvorfor har du valgt en utdanning rettet mot musikalske yrker?*

”Kristina”: *Ja ehm.. Det lurer jeg og på av og til. (...) Fordi det.. Påvirkning fra lærerne på Toneheim og det at.. Musikk er faktisk det som interesserer meg aller mest. Akkurat nå ser jeg ikke for meg noe annet jeg bare kunne begynt rett på fordi jeg føler ikke at det.. At jeg har sånn bakgrunn nok. (...) De siste årene så har jeg holdt på med musikk, og da har jeg kanskje ikke konsentrert meg så mye om eventuelle andre mulige ting. Men.. Jeg begynte jo her fordi at.. I løpet av folkehøgskoleåret så fant jeg ut at jeg skulle prøve det.*

Maria: *Men spilte familien din en rolle i valget?*

”Kristina”: *Ikke annet enn at de støttet meg og synes det var flott. Men jeg har egentlig holdt veldig på med dette her på egenhånd sånn uten at noen har.. Det er mine egne valg da.. Kanskje litt innflytelse fra læreren (...)*

Også ”Pernilles” foreldre har vært støttende i hennes valg av utdanning:

Maria: *Hva sa familien din til at du valgte å utdanne deg til musiker?*

”Pernille”: *Jeg snakket en del med de om det. Jeg hadde ganske gode karakterer på ungdomsskolen og på videregående.. Jeg hadde sett for meg at jeg er gjerne den lille jenta som de trodde skulle bli ingeniør, eller de trodde skulle bli lege eller noe sånt. Fordi at jeg var ganske hardt arbeidende. Og når jeg spurte de ”Ja hva synes dere om at jeg tar en musikkutdanning?” så sa de at ”Vi synes det er så stilig at du går etter dine egne interesser, og det er ikke så mange som kommer inn på Konservatoriet”. De synes det var spesielt, og at det var artig. (...) Det hjalp mye.*

”Lars” hadde en ganske interessant teori om hvilken betydning familien hans hadde på valget av utdanning:

Maria: *Hadde familien din noe å si når du valgte musikk?*

”Lars”: *At min pappa absolutt ville at jeg ikke skulle gjøre det var virkelig en støtte for at jeg gjorde det! (ler) (...) Han ville absolutt ikke at jeg skulle det.*

Maria: *Så du opponerte mot ham altså?*

”Lars”: *Ja altså det er jo det man gjør med foreldre. (...) Man gjør jo alt det de ikke vil at man skal gjøre. Det er det som er vitsen med dem. (...)*

Maria: *Hvem var det, tror du, som hadde størst innvirkning på det valget du tok da? Var det miljøet du vanket i?*

”Lars”: *Det har litt med miljø, men det har også med... Det er en serie tilfældigheter. [Forteller om en fest han var på hvor han møtte en som spiller samme instrument som han selv. Denne inspirerte ham til å søke på Musikkonservatoriet. Dette gjorde at han droppet å ta opp matematikk fra videregående som ville gitt ham inngangsbilletten til medisinstudiet] (...) Og hadde jeg ikke truffet ham den kvelden så hadde jeg sannsynligvis ikke søkt på Toneheim, og jeg hadde sannsynligvis ikke søkt her. (...) Jeg har mange venner som spiller musikk, og når du går på en skole sånn som Toneheim så blir det på en måte et slags rush. Alle skal komme inn, alle skal lykkes og.. (...) Det er mange som rett og slett kaster seg på bølgen. Som kanskje egentlig ikke hadde tenkt til det.*

Han fortalte likevel at moren hans støttet ham i utdanningsvalget, og at hun synes det var et spennende valg. At faren var i mot dette er kanskje ikke så rart i og med at han er den eneste i denne familien som ikke har drevet med musikkutøving selv.

”Øyvind” har tidligere lagt vekt på at betydningen av at musikken var noe som kom enkelt og som interesserte ham sterkt, og familiens påvirkning forklarer han slik:

Maria: *Hadde familien din noe å si i det valget du tok?*

”Øyvind”: *Ja det blir jo litt spesielt da, siden faren min har gått her.. såå.. Egentlig ikke. (...) Jeg vet ikke, jeg tror egentlig de forventet det helt fra.. Helt fra tidlig altså. At det var det jeg ble å gjøre. Det har egentlig aldri vært noe spørsmål.*

Maria: *Så det var ingen som var i mot det heller?*

”Øyvind”: *Jeg har aldri hatt noen i mot det, nei.*

Vi ser altså her tydelige tendenser til at småborgerskapet ser ut til å være positiv til sine barns kulturelle aktiviteter. Dette var gjennomgående samme funn i ekstern litteratur:

Willy Aagre (2003) skriver at ungdommer med ressurssterke foreldre³⁰ har mulighet til å tilegne seg mer av det Bourdieu kaller kulturell kapital. På bakgrunn av dette kan disse ungdommene ha en intellektuelt stimulerende fritid i mange år, samtidig som de skaper seg et bredt sosialt nettverk. Dette kan videre danne grunnlag for senere karrierer innenfor kunst, idrett og kulturelt arbeid. (Aagre 2003:157)

Trondman og Bunar (2001) mener også at barn fra middelklassen i større grad enn barn med arbeiderklassebakgrunn sier at de deltar på kulturelle aktiviteter som konserter og utstillinger. De er også den gruppen blant barn som er mest tilbøyelige til å drive med kulturelle aktiviteter på fritiden. Dette funnet støttes opp av Fornäs m.fl. (1993):

Klassmönstren är som tydligast vad det gäller kulturorientering. Ungdomar som härstammar från medelklassen är mycket mer kulturellt aktiva än ungdomar som härstammar från arbetarklassen. Framför allt gäller det kulturaktiviteter som kräver att man lämnar hemmet. (Fornäs m.fl. 1993:187)

Jeg anser det derfor som svært trolig at deres klassebakgrunn har hatt påvirkning på deres utdanningsvalg på to måter: de har fått vekket sin interesse for å tilegne seg det finkulturelle gjennom sin småborgerlige klassebakgrunn. I tillegg har informantenes småborgerlige foreldre vært positive til at de skulle ta en utdanning innen det finkulturelle. En naturlig reaksjon på at småborgerlige vil legge prestisje i å ha barn som beveger seg inn i kunstfeltet. – Noe de kanskje ikke hadde mulighet til selv, men gjerne vil realisere for sine barn. (Bourdieu 1995a:155)

Som jeg har skrevet i teorikapittelet, avsnitt 5.3.5, mener Bourdieu altså at middelklassen og den dominerende klassen er de som er sterkest på feltet for kulturell produksjon fordi deres kulturelle kapital og symbolske makt fører til at aktører utenfor feltet har større tiltro til dem som kunstnere. De er også i en posisjon hvor de har større mulighet til å lykkes. Slik sett vil de fire informantene besitte verdifull kapital ervervet gjennom sin klassetilhørighet, men samtidig har de også mottatt anerkjennende og positiv tiltro fra andre aktører på feltet, noe som gjør at de har større sjanse til å lykkes med noe så vanskelig som musikk på heltid. Den sosiale kapitalen har de også et større volum av, da de har familie i miljøet samtidig som de har benyttet seg av kulturskole og har ervervet seg et nettverk der på egenhånd.

30 Noe jeg forstår som foreldre med relativt godt betalte jobber, høyere utdanning, og interesse for barnas fritid.

Disse fire informantene besitter også en stor del av det jeg har kalt musikkapital i avsnitt 6.1.1. De har inngående kjennskap til musikk og de har trolig større grad av et sosialt nettverk innad i musikkmiljøet enn ”Linda” og ”Knut”. I relasjon til Bourdieu betyr dette at den sosiale kapitalen en musiker innehar er av avgjørende betydning for hvorvidt man lykkes på feltet.

6.1.5. Naturlighet

Man kan kanskje si at disse fire informantene har valgt sin utdanning på bakgrunn av at dette var noe som var *naturlig* for dem. Til grunn for dette legger jeg at det kan ligge større strukturer under som for dem ikke er erkjent. Dette fordi de svært sannsynlig ikke har innsikt i de ulike kapitalformene som Bourdieu lanserer, samt at de kanskje ikke vil vektlegge familiens betydning i det utdanningsvalget som de har tatt.

Men tvert om vil jeg si at det har ligget tungtveiende *strukturer* til grunn for utdanningsvalget deres, dette er ikke noe de har valgt på egenhånd. I dette legger jeg den *sosiale kapitalen*; at de har musikere i sin familie, den *kulturelle kapitalen*; de har høyt utdannede foreldre som trolig har overført sin smak og interesse for finere kultur videre til sine barn, samt deres *habitus*; at de sier selv at dette var et naturlig valg, og noe som de følte var riktig for dem. Musikkapitalen; den kulturelle- og sosiale kapitalen de besitter fra tidlige barneår, samt deres *habitus* har vært med på å determinere hva slags utdanning de vil være tilbøyelige til å ta, og til at det føltes naturlig for dem.

6.2. En komparativ forståelse av ulikhetene

Jeg skal her forsøke å klargjøre ytterligere hvilken effekt klasseforskjellene har hatt på utvalgets valg av utdanning.

Da jeg spurte ”Linda” om det var miljøet hun vokste opp i³¹ som gjorde at hun valgte musikk svarte hun dette:

”Linda”: *Det er jo klart at samfunnet i seg selv... Altså alt er jo med på å forme dine meninger og, eller sånn det jeg har bestemt meg for og det jeg gjør. Men i det store og det hele så er det jeg selv som har bestemt meg for at dette har jeg lyst til. Og det er*

31 Hun har vokst opp i et alternativt ”hippiesamfunn”, hvor moren har vært en av grunnleggerne av dette. Hun betegner samfunnet som åpent, støttende og lite dømmende.

ingen som kan fortelle meg at jeg kan, eller ikke kan. Eller sånn.. Dette er mitt valg, så.. Det var egentlig jeg som bestemte det helt selv.

Vi har også sett at for ”Knuts” del var hans grunnngivelse for å studere musikk målet om å bli musikk lærer etter at han var ferdig på Musikkonservatoriet. Slik sett viser han at det er ønsket om å være musikk lærer som er grunnen til at han tok dette valget.

Som Giddens har poengtert er det i det moderne ikke mulig å *ikke* velge. Aktørene tvinges til å foreta valg på daglig basis, og valgene danner videre et bilde av hvem man vil være. (Giddens 1996:101) Valgene danner så den selvbiografiske fortellingen.

På den andre siden har vi de fire andre i utvalget som har slik jeg ser det også ”valgt” denne utdannelsen på bakgrunn av sin habitus og musikkapital. Men det ser ut til at det har ligget sterkere strukturer til grunn for dette «valget» enn at det har vært et helt rent refleksivt valg slik som for de andre to. Jeg forstår de fires utdanningsvalg ved hjelp av Bourdieu som en slags naturlig refleks av deres klassebakgrunn. De har i min forståelse ”sklidd” inn i et mønster som føles naturlig for dem. Med grunnlag i en posisjon i det sosiale rommet preget av over gjennomsnittlig kulturell- og sosial kapital, samtidig som de har tilegnet seg den feltspesifikke musikkhabitusen via musikalske aktiviteter i tidlig alder, er deres posisjon på musikkfeltet mer naturlig.

Man vil kanskje innvende at det er feil å si at disse fire småborgerungdommene *ikke* har valgt utdannelsen sin refleksivt, og at de underliggende strukturene får ufortjent tung funksjon i min fremstilling. Jeg vil påstå at ja, hele utvalget har trolig valgt utdanning selv. Men det er likevel viktig å peke på disse underliggende klassestrukturene. Dette for å avdekke ikke-erkjente mekanismer som bidrar til å vise hvordan vi kan se klassebestemt rekruttering til en slik utdanning. At ”Linda” og ”Knut” bryter med dette er et fruktbart tilskudd til forståelsen av empirien, og trenger ikke nødvendigvis være en motsetning til den andre gruppen.

En åpenbar forklaring på et slik brudd med klassebestemt rekruttering er slik jeg ser det friheten til å velge i lys av Giddens, men det er også viktig ikke å glemme betydningen av tilgjengeliggjøringen av utdanning for tilnærmet alle norske samfunnslag. Dette kan ha bidratt til å åpne opp for lavereliggende klasser å velge seg noe så finkulturelt som en utdanning fra Musikkonservatoriet i Tromsø. Med Lånekassens støtte til studenter i videregående skole og høyere utdanning er det enklere for flere å studere.

På grunn av dette, brytningen i utvalgets ulike klassetilhørighet, virker det som om høyt volum av kulturell- og sosial kapital har utspilt noe av sin rolle når det gjelder høyere musikkutdanning. Det ser ut til at det er viktigere å besitte den riktige *musikkhabitusen*. Er dette riktig så støtter det opp det faktum at "Linda" og "Knut" har kommet inn på denne utdannelsen på bakgrunn av sitt *talent*. Altså har deres *musikkhabitus* vært sterk, mens den kulturelle- og sosiale delen av musikkapitalen har vært svakere enn for de fire andre.

At de har blitt oppdaget av aktører er kanskje flaks, og at de ble født med denne riktige habitusen det samme. På den måten er det kanskje noe spesielt ved musikkutdannelsen, og estetisk utdanning generelt, at man i disse kan lykkes på grunnlag av talent. I andre utdannelser er det nok andre krav som stilles til studenten. (Uten at jeg skal forsøke å finne ut hva de er her.) Dette kan bidra til å forklare hvordan to arbeiderklassestudenter kan passe inn på lik linje med småborgerne i høyere musikkutdanning. Dette på grunnlag av deres habitus, kanskje litt flaks, og i min forståelse strukturen på den utdannelsen de har valgt.

Jeg spør derfor om ikke et *høyt volum* av musikkapitalen da vil miste noe av sin verdi på Musikkonservatoriet i Tromsø? Til dels, mener jeg. Ifølge opptaksprøvene vil søkerne testes i ferdighetene innenfor å spille eller å synge, men også i sine kunnskaper om musikkteori. Prøven er altså todelt; du må kunne spille, men du må også kunne lese noter og arrangement. Vi ser altså at de er innom to av de elementene som man benevner musikkapital (Den kulturelle kapitalen, og spilleferdigheter/musikkhabitus), og at dette må beherskes for å få innpass på Konservatoriet.

Ifølge studieleder Haugerudbråten ser det ut til at musikkapitalen fortsatt står sterkt på Musikkonservatoriet, men at søkere faktisk *kan* komme inn på grunnlag av en svært god spilleprøve:

Tove Haugerudbråten: [Forteller om søkere som gjør det dårlig på teoriprøvene] (...) *da har vi tatt inn folk til en ny muntlig prøve, for å gi de en ny sjanse hvis de har gjort et veldig godt inntrykk på utøvende. Er **den** dårlig så er det ikke noe å styre med, men hvis vi ser at det har gått bra og at det er et instrument vi har kapasitet på og sånn så har vi tatt de inn til en ny prøve, og har gitt de en ny sjanse. Men vi ser jo da at de kan ha litt problemer senere og at de sliter med teorifag.*

Jeg tolker dette som at den delen av musikkapitalen som omhandler evner og forståelse for musikkteori, eller den kulturelle kapitalen, er viktig. Men den er likevel ikke like viktig som musikkhabitusen, eventuelt talentet til søkeren. Dette mener jeg underbygger og bekrefter min modell av musikkapitalen i avsnitt 6.1.1.

Det ser ut som at musikkapitalen og musikkferdighetene eksisterer uavhengig av hverandre. Du trenger ikke være dyktig til å spille piano for å lese noter og kunne musikkteori, og du *må* ikke være dyktig i musikkteori for å kunne spille godt etter ditt eget gehør! Det blir derfor muligens en feilslutning å anse musikkapitalen som avgjørende innen feltet.

En annen forklaring på hvordan vi kan se klasseforskjeller i en slik utdanning kan være på grunnlag av at det ser ut til at skolen skal være åpen for alle. De entrer imidlertid utdanningsfeltet med ulike bakgrunner. Altså ser det ut som utdanningssystemet er rettferdighetsskapende ved at det er åpent for mange, samtidig som den likevel vil bidra til å reproducere ulikhetene. Jeg mener da at eksempelvis ungdom fra småborgerlig bakgrunn bare vil forsterke sin posisjon i det sosiale rommet, slik at når alt kommer til alt vil det likevel eksistere klasseforskjeller mellom uteksaminerte studenter som de i utvalget mitt.

Også Bourdieu mener at skolen reproducerer ulikhetene mellom klassene. Dette fordi den bidrar til at de som allerede innehar mye kulturell kapital på bakgrunn av dette og den nyervervede kulturelle kapitalen likevel ender opp som de dominerende i samfunnet. Den gir altså dem som er godt forberedt hjemmefra fremgangen de trenger for å lykkes. (Broady 1985:62) Det er de med nok kulturell kapital fra sin oppvekst som ender opp med mest etter endt utdanning. Skolen reproducerer altså den ulike fordelingen av den kulturelle kapitalen på grunnlag av dette. Alle informantene er opptatt av å stige oppover i feltet og å tilegne seg mest mulig av musikkapitalen. De har imidlertid ulikt utgangspunkt, og mest sannsynlig vil de ha et ulikt utfall etter endt utdanning. Ifølge Bourdieu vil det altså være de fire informantene fra middelklassen/småborgerskapet som har størst forutsetning for å lykkes. Men alle informantene viser refleksivitet i forhold til hvordan de tenker at de skal lykkes som musikere.

Det ser altså ut som det er ganske klare trekk ved utvalget, og den institusjonen de er en del av at det eksisterer klasseforskjeller innad. Klasseforskjellene danner premisser for

hvordan vi kan forstå hvordan informantene har entret feltet med ulik ballast av musikkapital.

6.2.1. En hensiktsmessig tolkning?

Kan man si at min fortolkning av dette er hensiktsmessig? Hvordan kan jeg si at Musikkonservatoriet er en institusjon preget av ulike sosiale klasser, men at den i hovedsak er tyngst i den småborgerlige enden av skalaen?

Jeg mener at det er belegg for å si at institusjonen fortsatt preges av klassebestemt rekruttering. Særlig er studentene deres av middelklasse- eller småborgerlig bakgrunn. I mitt beskjedne utvalg på 6 personer hadde jeg altså 4 personer med *sterk* bakgrunn i et finkulturelt musikalsk miljø. For flere av dem var den musikalske bakgrunnen av en slik art at det ville vært vanskelig å konkurrere med for enhver. I tillegg har flere av dem gått på Toneheim folkehøgskole og musikklinja på videregående skole. Med en slik musikalsk bakgrunn i tillegg til deres sosiale klassebakgrunn med høyt utdannede foreldre har de vist at tesen om at musikk er noe de høyere sjiktene i samfunnet bedriver lever i beste velgående. Med et større utvalg ville andelen middelklasseungdom vært større, slik jeg ser det. Jeg er tvilsom til at disse fire bare er et ”blaff” av småborgerlig bakgrunn som jeg var så heldig å støte på i min rekruttering av informanter.

Så har vi jo da de to informantene som brøt med dette mønsteret og kom fra en lavere klasse. Også de har gått på Toneheim og på musikklinja på videregående. De har imidlertid ikke denne finkulturelle familiebakgrunnen, de har heller ikke nevneverdig andel familiemedlemmer i musikkmiljøet. De viser et interessant brudd i den klassebestemte rekrutteringen til Musikkonservatoriet. Jeg mener at de viser, eventuelt beviser, en sterkere og sterkere tendens i det postmoderne; allmenngjøringen av høyere utdanning. Mens arbeiderklassen nok tidligere har inntatt flere arenaer innen høyere utdanning og studert vanlige fag på lik linje med andre, har de nå fått innpass også i en finkulturell institusjon som Musikkonservatoriet.

Det er derfor etter mitt skjønn hensiktsmessig å bryte utvalget i to og forsøke å forklare hvordan det eventuelt kan være mulig å se klasseforskjeller også på Konservatoriet.

Når det gjelder hvordan informantene plasserer seg i et fremtidsperspektiv skal jeg drøfte hvordan vi kan forstå dem ved hjelp av Bourdieus teori om strukturen i feltet for kulturell produksjon. Bourdieu mener at feltet for kulturell produksjon innebærer en

hierarkisk organisering av individene som er «invidd» i feltet. Aktørene plasserer seg i feltet på bakgrunn av sosial- og kulturell kapital, samt deres habitus. (Bourdieu 1993) Klassebakgrunnen sier derfor noe om hvordan de blir plassert i rommet, og vi kan på bakgrunn av dette forsøke å forstå hvilke premisser dette skaper for utvalget i et fremtidig arbeidsmarked.

6.3. Fremtiden i et felt preget av konkurranse

Som vi så i avsnitt 4.4. sa flere av informantene i utvalget at de trodde det kunne bli vanskelig å få seg jobb etter utdannelsen. De mente imidlertid at de hadde det som skulle til for å lykkes.

For de *utøvende musikerne* mener jeg at deres forståelse av situasjonen på arbeidsmarkedet som vanskelig er naturlig. Det kan være større konkurranse på arbeidsmarkedet ved at de kan møte mer motstand fra den ufaglærte delen av musikermiljøet. For faglærere i musikk, slik som «Knut» og «Pernille» vil konkurransen med ufaglært arbeidskraft derimot være mindre. Med tanke på at de har en konkret utdanning som er rettet mot et særskilt formål. Ufaglært arbeidskraft kan ikke tilby den samme kvaliteten på undervisningen som eksempelvis uteksaminerte musikkklærere fra Musikkonservatoriet i Tromsø kan.

Man kan stille spørsmålsteget ved hvorvidt man kan si at det å velge seg et yrke som musiker kan betegnes som usikkert i et sosialdemokratisk land som Norge, med sine velferdsordninger og oppdemningsmekanismer mot personlige nederlag.

Norske kunstnere har et sterkere sosialt og økonomisk sikkerhetsnett enn mange andre kunstnere av andre nasjonaliteter. Sosiale og økonomiske sikkerhetsnett kan fange opp dem som faller utenfor, eller ikke lykkes i tilstrekkelig grad. Den sosialdemokratiske tradisjonen demmer opp med eksempelvis *Statens garantiinntekt for kunstnere*, eller for eksempel fast stilling som fylkesmusiker, og eksemplene på statlige tilskudd til musikklivet i Norge er flere: Ifølge Stortingsmelding nr. 48 gir *Den norske Stat* full støtte til symfoniorkestrene i Bergen og Oslo, 75 % statlig dekking av stillingsrammen for musikere i Nord-Norge, 70 % støtte til de øvrige symfoniorkestrene, Festspillene i Nord-Norge får 70 % av driftskostnadene dekket av staten etc. (Stortingsmelding nr. 48, 2003)

Via slike statlige tilskudd bidrar staten til at musikalske organisasjoner og musikalske aktiviteters inntektsgrunnlag er sikret, og derav at musikere i tilknytning til disse også er sikret en inntekt.

For å få et bedre bilde av forholdene på arbeidsmarkedet for musikere utover mine egne refleksjoner har jeg funnet statistikk på antall musikere i det norske samfunnet. Jeg benyttet meg av *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. (Heian et. al. 2008). Rapporten viser at antall nye kunstnere har økt de siste årene:

Tilstrømningen til kunstneryrkene er langt høyere enn de kunstneriske markedene kan absorbere, og tilstrømningen øker i rike land. Lite tyder på at myndighetene kan få kontroll med overrekrutteringen. (Ibid.:292)

Musikere er den gruppen kunstnere som har hatt en av de største økningene i antall aktører med en økning på 173 % siden 1994. Gruppen er bare slått av *komponister*, (419 % økning) og *diverse andre kunstnergrupper* (313 % økning). Konsekvensen for nyutdannede kunstnere er at det blir enda tøffere å klare seg enn før.

Jeg tror imidlertid at det vil være nyttig å løfte blikket og forsøke å forstå hvilke strukturer eller mekanismer som kan påvirke utvalgets situasjon som ferdigutdannede musikere utover dette. Jeg vil se på hvilke samfunnsmessige strukturer som kan være med på å påvirke ikke bare en fremtidig jobbsituasjon, men også om det finnes mekanismer som kan være med på å påvirkes aktørenes posisjon i det Bourdieu kaller feltet for kulturell produksjon. Grunnen til at jeg bruker teorien om nettopp dette feltet er fordi at ikke bare er musikk som helhet en del av det aktuelle feltet, men også fordi jeg forstår feltet som fellesbetegnelse både på musikalske institusjoner og dets aktører. Dermed er det også et felt som vil si noe om fremtiden for utvalget som musikere eller musikkklærere.

På musikkfeltet er det slik jeg ser det sterk konkurranse om de gunstige posisjonene. I et slags hierarkisk system skilles *dyktig* fra *udyktig*. Utvelgelsesmekanismene virker nådeløse; uten en rettmessig grunn til å være en del av feltet mister man også sin posisjon, eller blir nedgradert. Noen blir solister i Filharmonien, andre ender opp som gatemusikanter. Det virker for meg enklere å falle nedover i hierarkiet, enn å klatre oppover. Det er viktig å poengtere at med «gunstige posisjoner» mener jeg ikke kun det

å skulle arbeide som utøvende artist. For noen, slik som «Pernille», er en gunstig posisjon å få jobb som musikk lærer.

Utvalget har allerede ved valget av utdannelse valgt seg en fremtid i et felt preget av konkurranse. De skal etablere seg som musikere, samtidig som de bør forsøke å avansere i feltet og kunne arbeide som heltidsmusikere eller musikk lærere. Som vi har sett stiller de med ulike bagasje, eller med ulikt volum av det jeg har kalt musikkapital. Mye av det samme som i forklaringen av hvordan vi kan forstå utdanningsvalget kan vi også relatere til *posisjoneringen* i feltet;

Jeg har skrevet i avsnitt 5.3.5. at Bourdieu mener at de aktørene som har størst forutsetning for å lykkes på feltet for kulturell produksjon er de med mye kulturell og sosial kapital. Ikke bare fordi de besitter evnene til å lykkes, men også fordi andre forventer at de skal gjøre nettopp det. Mens de med en sterk kulturell- og sosial kapital og riktig habitus enkelt vil kunne gjøre krav på en god posisjon i feltet, vil en aktør med mindre sosial- og kulturell kapital få vanskeligheter med å gjøre det samme. «Linda» og «Knut» vil kanskje få vanskeligheter med å etablere seg på feltet som musikere, men kan lykkes på bakgrunn av sin musikkhabitus, mens de fire siste har gode utgangspunkt for å gjøre en oppadstigende reise i feltet.

Ikke bare er det enklere for småborgerungdommen å etablere og navigere seg i feltet, de vil også ha en fordel ved at de enklere kan få nye posisjoner og at forventningene til at de skal lykkes har en positiv effekt på hvorvidt de lykkes eller ikke. (Bourdieu 2000:377)

På grunnlag av informantenes holdninger til at arbeidslivet etter studiene kan bli utfordrende tolker jeg dem som at de har erkjent konkurransen i feltet for kulturell produksjon. En felles løsning på «fiasko» var her å kunne bli musikk lærer ved siden av. I forhold til å skulle undervise ved siden av ser ut til å være en vanlig beskjeftigelse for de fleste musikere. Også Mangsets rapport (2004) og *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold*, 2006. (Heian et. al. 2008) belyser dette som svært vanlig:

Mange kunstnere kombinerer kunstnerisk og kunstnerisk tilknyttet og/eller ikke-kunstnerisk arbeid. (Heian et. al. 2008:192)

Det finnes selvfølgelig også reelle arbeidsmuligheter for utøvende musikere i symfoniorkestre og øvrige grupper eller band, samt at noen eksempelvis blir fylkesmusikere og slik sett får fast ansettelse.

Dette med å undervise har jeg forstått som bare ett av flere navigeringsinstrument i feltet. I tillegg til at utvalget mente man måtte være god på nettverksbygging, ha talent og blant annet være villig til å forsake et vanlig familieliv. De ovennevnte strategiene i tillegg til musikkapitalen også er med på å påvirke om man beveger seg opp, ned eller sidelengs i feltet³². Jeg tolker «verktøyene» de har lansert som undergrupper av sosial-, kulturell- og økonomisk kapital, ved at eksempelvis betydningen av et godt nettverk kan være et uttrykk for den sosiale kapitalen, dyktigheten en del av den kulturelle kapitalen og habitus, og at man kan spille gratis eller som «dugnad» som et uttrykk for økonomisk kapital. Videre dannes disse til det jeg har kalt musikkapital.

Med grunnlag i disse ulike kapitalformene og habitus oppstår det konkurranse eller en kamp om de beste posisjonene i feltet. Bourdieu kaller denne strukturen ved feltet for *Kampen i feltet* (Bourdieu 1995). Med dette mener han at relasjonene mellom aktørene på et felt kan forstås som et spill. Spillet preges av en felles oppfatning av hva som skal foregå og hva som er de gjeldende reglene for spillet, også kjent som *doxa*.

Bourdieu har sammenlignet de ulike kapitalformene med hvilke ”kort” man har på hånden. Å ha noen trumfkort på hånden, som høyt volum av musikkapital, innebærer at spilleren oppnår makt i feltet, og derfor også har en reell grunn til å være deltaker.

Så langt om utdanningsvalget og utvalgets posisjonering i feltet. Informantene mente selv at de hadde tatt et utdanningsvalg som kunne tolkes som ufornuftig. Dette så vi i avsnitt 4.6.3. Jeg skal forsøke å forklare hvordan vi kan forstå dette nedenfor.

6.4. Hvorfor ta et ufornuftig utdanningsvalg?

Som jeg har beskrevet i avsnitt 4.6.3. og 4.6.1. betegnet flere utvalget utdanningsvalget som ufornuftig, og at yrket er usikkert med tanke på å få seg jobb. Likevel har de valgt å ignorere denne vissheten³³.

”Knuts” poeng illustrerer dette godt:

32 jfr. Avsnitt 5.1.3.

33 Jeg forutsetter her at man kan si at hele utvalget har valgt denne utdannelsen, selv om noen har hatt større grad av klassemessige føringer i bunnen for dette valget. At informantene fra middelklassen har forklart at de mener arbeidsmarkedet er trangt og at det kan bli vanskelig å lykkes viser at også de har den refleksive mekanismen som Giddens mener ligger som et viktig moment ved det refleksive moderne, i og med at de har gjort seg opp noen tanker om hva det er slags utdanning de har valgt, og hva dette fører med seg.

«Knut»: *Fornuftig er jo noe hver og en må kjenne på... «Er dette noe for meg?» For hvis du føler at du får noe ut av det, hvis du føler at du selv blir tilfreds med det du gjør, så er det fornuftig. Hvis du også samtidig kan gjøre andre mennesker glade...(...) At de får noe ut av det du gjør så er det fornuftig. (...) Jeg personlig jobber ikke med musikken for å tjene på det, eller for å bli rik. Jeg jobber med det fordi jeg liker det jeg gjør. Og det er det.. Ihvertfall de jeg kjenner og snakker med, de gjør det ikke for å bli rik eller tjene penger. De gjør det fordi de.. Jeg kan til og med bruke ordet ELSKER det de gjør!*

Hvordan kan vi forstå dette?

Jeg forstår det å velge en utdanning man ikke anser som fornuftig på to måter.

Den ene er det rent postmoderne perspektivet som vi kan finne hos Giddens. Altså betydningen av at antall valgmuligheter for individet i dag har økt, at man har muligheten til å bli plukket opp av velferdssystemer dersom det skulle vise seg å være et dårlig valg, og at ingen valg er endelige, men kan endres underveis. Et annet postmodernistisk perspektiv på dette kan være tradisjonenes minskede betydning i individenes forming av sitt liv og identitet. Giddens har vektlagt også dette i sin teori, jeg har forklart dette i avsnitt 5.5.2. Når tradisjonens betydning forsvinner, vil det vel for et individ i det postmoderne ansees som lite hensiktsmessig å velge seg en utdanning som tidligere generasjoner anser som fornuftig?

Jostein Gripsrud (1999) har tatt forståelsen av valgfriheten i det moderne et steg videre og forsøkt å forklare den økte hyppigheten av «ufornuftige» livsstilsvalg blant unge. Med bakgrunn i Thomas Ziehes begrep om «kulturell frisettelse³⁴» drøfter han hvordan unge i dag velger eksempelvis utdanning på bakgrunn av egne ønsker, heller enn på bakgrunn av hva som var fornuftig for deres foreldre da de var unge. Også Gripsrud, i likhet med Giddens mener at *erfaring* som tidligere var ansett som noe av det viktigste et voksent menneske kunne opparbeide seg, falt mer og mer i verdi ettersom industrisamfunnet gikk over til historien. Med grunnlag i dette mener han at når verden stadig endrer seg vil det gi lite mening for unge i dag å velge på bakgrunn av det som var fornuftig for forrige generasjon. (Gripsrud 1999:30)

34 Kulturell frisettelse innebærer at individene i det moderne har fått en større mulighet til å velge, og valgmulighetene er i tilknytning blitt flere og flere. Mulighetshorisonten for individene i det moderne er større enn i tidligere samfunn. Ungdommen er for Ziehe den gruppen som adapterer nye trekk, og er samtidig den gruppen som velger seg nye symboler de ikler seg hyppigere enn andre aldersgrupper. (Ziehe, Thomas m.fl. (1989) i Gripsrud (1999) Vi ser at dette i stor grad er gjenkjennelig som mulig å relatere til Giddens' teori om det refleksive moderne.

En annen måte å forstå det på, og som jeg anser som en mer omfattende og mer empirisk forankret forklaring er Bourdieus teori om *kunst for kunstens skyld*. Denne er forklart i avsnitt 5.3.4.

Med at den er mer empirisk forankret mener jeg at Bourdieu viser mer til konkrete tilfeller som kan bidra til å underbygge poengene.

Informantene har vist at de har valgt å nedprioritere viktigheten av en sikker jobb og inntekt. Dette er slik jeg ser det i sterk relasjon til tesen om en kunstner som er *kunstner for kunstens skyld*. I dette ligger en relasjon til det Bourdieu har kalt en anti-økonomisk økonomi. Med dette mener han kunstnergrupper som forkaster en kommersiell økonomi og kortsiktige økonomiske gevinster, og heller satser på en uegennytte i forhold til hvor godt man kommer ut av det økonomisk. (Bourdieu 2000:216) De viser en sterk tilbøyelighet til å vektlegge den autonome kunstens betydning, og som et resultat av dette kommer penger, familieliv og den materielle nyttigheten i utdannelsen i andre rekke. Bourdieu kaller dem ”rene kunstnere”. Det problematiske omkring økonomiske spørsmål er erkjent, men det avvises eller nedprioriteres. Det de imidlertid ønsker ut av denne autonome kunsten for kunstens skyld, og avvisningen av økonomien er imidlertid å tilegne seg mer symbolsk kapital, noe jeg har forklart i avsnitt 5.3.4. Med grunnlag i den symbolske kapitalen har de ervervet seg en mer allment erkjent og legitim ”økonomisk” kapital. (Ibid) Dette fordi den symbolske kapitalen gir makt i feltet, og derav kan man benytte den til sin fordel senere. Med makt i dette feltet kan man avgjøre hva som skal være legitim kunst, og hva som skal være de gjeldende kodene.

Jeg mener dette kan relateres til min egen empiri fordi informantene viser ved at de sier utdanningen er ufornuftig økonomisk, men den er fornuftig for dem i et mer selvrealiserende perspektiv. Jeg mener det er trolig at den autonome kunstneren kan finnes igjen også i Mangsets karismatiske kunstnerrolle. Dette mener jeg fordi denne kunstnerrollen betegner kunstnere som føler et kall til å bli nettopp kunstnere. Slike kunstnere går ikke på akkord med seg selv, men er mer opptatt av å skape *ekte* og *unik* kunst. Slik sett er autenticitet og originalitet de grunnleggende verdiene for disse. (Mangset 2004:9-10)

Vi kan relatere en slik kunstnerrolle også til mitt utvalg. Særlig gjelder dette i forhold til holdningene de har til at penger og berømmelse ikke er viktigst for motivasjonen for å drive med musikk, men at det er muligheten til å bedrive tiden til noe de elsker.

6.5. Oppsummering

Dette kapitlet har bidratt til å se ukjente, eller uerkjente, strukturer som danner forutsetninger for å forstå utvalgets utdanningsvalg, deres innstilling til fremtiden, samtidig som jeg har forsøkt å forklare hvordan vi forstå at de har tatt et utdanningsvalg de selv mener er til dels ufornuftig.

Trekkene har vært stort sett gjennomgående i hele kapitlet; klasseforskjellene i utvalget danner premisser for forståelsen både av hvorfor de har tatt dette utdanningsvalget og hvordan de posisjoneres i musikkfeltet. At de sier de har tatt et ufornuftig utdanningsvalg kan forklares ved hjelp av teorien om den autonome kunstneren som avviser økonomiens betydning, og heller vektlegger produksjonen av unike verk.

Kapittel 7.0: Avslutning

I dette siste kapittelet skal jeg avslutte oppgaven ved å forklare utgangspunktet jeg hadde forut for oppgaven min og hvordan jeg valgte å tilnærme meg problemstillingen. Videre kommer jeg til å forklare noen observasjoner jeg har gjort til empirien min, og etter dette kommer oppgavens konklusjon. Jeg kommer også inn på hvilke implikasjoner mitt teorivalg har hatt for oppgaven, samt hvilke begrensninger som la føringer på denne. Til sist vil jeg avslutte med noen forslag til videre forskning på feltet.

7.1. Utgangspunkt og tilnærming

Problemstillingen

«Hvordan forklarer noen førsteårsstudenter ved Musikkonservatoriet i Tromsø sitt utdanningsvalg, og hvilket syn har de på fremtiden som musikere?»

var utgangspunktet og hovedspørsmålet i denne oppgaven, og det er altså dette jeg har forsøkt å besvare i denne oppgaven

For å løse dette valgte jeg altså kvalitativ metode, og intervju som innsamlingsredskap. Intervjuet ga gode forutsetninger for å få et nærmere innblikk i en utdanningsinstitusjon jeg kunne lite om fra før, og en studiehverdag som var ganske så annerledes fra min egen.

For å skape en mer teoretisk tilnærming til empirien enn bare mine egne fortolkninger valgte jeg altså teorien til Bourdieu som i hovedsak var konsentrert omkring begrepene hans om felt, kapital og habitus, men også hans forståelse av kunstfeltet i særskilthet. I tillegg har jeg også benyttet meg av Giddens' teori om det refleksive selvet og det refleksive moderne for å få en alternativ forklaring på fenomener som ikke lot seg besvare ved hjelp av Bourdieu.

7.2. Empiriske observasjoner

Trekkene ved empirien var mangfoldig, men det som likevel står frem som de viktigste for meg som sådan er hvordan utvalget ser ut til å ha stor glede av å kunne kombinere utdanning og interesse, at de gjerne bortprioriterer «vanlige» ønsker for fremtiden som ungdom gjerne har, og at de har en helt fundamental tro på at dette er noe de skal klare å gjøre nytte ut av i fremtiden.

7.3. Konklusjon

Hvordan har så problemstillingen for oppgaven og forskningsspørsmålene blitt besvart? For å få et bilde av informantene stilte jeg dem ikke bare spørsmål omkring utdannelsen, men også spørsmål om deres musikalske og sosiale bakgrunn, og hvem eller hva som påvirket dem i retningen av en høyere musikkutdanning. Informantene hadde naturligvis en musikkbakgrunn av ulik grad. Noen hadde en historie som startet allerede i tidlige barneår, mens andres musikalske evner ble stimulert først i ungdomsskolealder. Hvordan de ble oppmuntret til å starte med musikk varierte noe; noen fortalte om å bli oppdaget av aktører i feltet, andre følte det som et naturlig valg fordi de var omgitt av musikere i nær familie og blant sine venner.

Når det gjelder problemstillingen i seg selv sa de fleste at den viktigste *inspirasjonskilden* for å velge seg en høyere utdanning innen musikk var ikke penger og berømmelse, men tilbakemeldinger de hadde fått fra andre aktører i feltet på at dette var noe de var dyktig til. Ofte var dette professorer ved Musikkonservatoriet, eller lærere fra folkehøgskolen Toneheim. Samtidig var de også opptatt av å forklare utdanningsvalget på bakgrunn av sin lidenskap til musikken. Noen hadde også en målrettet forklaring på valget ved at de så på jobben som musiker og musikk lærer som inspirasjonskilde nok i seg selv. Informantene har med unntak av én opplevd støtte og oppmuntring hjemmefra, og forklarer at dette var ganske viktig for dem da de tok sitt studievalg.

Med tanke på fremtiden var musikkstudentene svært reflekterte omkring forholdene på arbeidsmarkedet etter endt utdanning. De utøvende musikerne så med noe mer pessimisme på fremtiden som musikere. Likevel viste de positiv holdning til egne evner og troen på at dette var noe de skulle klare å oppnå. Man kan si at i forhold til ønsker for fremtiden at utvalget vist det sterkeste bruddet med andre ungdommer. Særlig med tanke på verdisyn. Andre unge i dag setter pris på yrker og utdannelser som de kan kombinere med familieliv, og som gir kontakt med andre mennesker. Prestisje er ikke så viktig her. I tillegg kommer også et ønske om gode materielle livskår (Skårbrevik 2008, Hellevik 2001). Informantene sa at de var bevisst på at de kanskje ga avkall på slike aspekter, men at det altså ikke spilte en så stor rolle i deres liv.

7.3.1. Forskningsspørsmålene

Når det gjelder de to underspørsmålene i oppgaven ble de besvart på følgende måte:

- «Eksisterer det sosiale klasseforskjeller i utvalget, og hvilke forutsetninger

skaper disse isåfall i forklaringen av hvorfor de har valgt en høyere musikkutdanning?»

Av de seks informantene i utvalget fant jeg to grupperinger klassemessig; to med arbeiderklassebakgrunn, og fire med middelklassebakgrunn. Vi ser derfor at man faktisk kan finne klasseskiller i det jeg vil kalle en så finkulturell utdanning som Musikkonservatoriet tilbyr. Jeg har tolket dette dit hen at vi her ser resultatet av en allmenngjøring av høyere utdanning i Norge, at finkulturelle symboler spres lettere via media og lettere adapteres av høyere og lavere samfunnslag mer enn før. Det er to teoretiske trekk som kan forklare dette på et mer overordnet nivå:

I mitt utvalg foretok de to arbeiderklasseinformantene et refleksivt valg på bakgrunn av flere valgmuligheter. De kan benytte utdannelsen som en del av identitetskonstruksjonen ved at den tillegger individet spesifikke kjennetegn som er spesielt for akkurat denne utdannelsen, samtidig som de kan velge seg en utdanning innenfor det de er helt fundamentalt interesserte i.

Middelklasseungdommen foretar nok også et refleksivt valg når de velger sin utdanning, men i bunnen for disse valgene ligger det sterkere strukturer enn det som kanskje er erkjent. Med en sterk kulturell arv fra familie med tanke på de ulike kapitalformene som Bourdieu bruker i sin teori søker de til musikken som en reaksjon på at dette er noe de er kjent med, og som de har gode disposisjoner for å mestre.

- *«Mener utvalget selv at de har gjort et fornuftig utdanningsvalg?»*

Dette siste forskningsspørsmålet ble besvart nokså tvetydig. Hovedtrekket var likevel at de anså utdannelsen som ufornuftig med tanke på blant annet verdiene jeg nevnte i avsnitt 7.3. De rasjonaliserte det likevel ved å forklare at dette var fornuftig for dem, fordi de fikk bruke tid på det de elsker mest her i livet. For å forstå dette teoretisk knyttet jeg det opp til Bourdieus begrep om *«Kunst for kunstens skyld»*. Informantene viser her hvorfor de er ekte kunstnere ved at de forsaker det man ofte anser som primære behov for et godt liv, slik som penger og et trygt familieliv, og velger å leve av lidenskapen til den ekte kunsten. Giddens teoretiske alternativ impliserer her at man også kan forstå valget av en utdanning man selv ser på som ufornuftig i et overskuddsperspektiv. I og med at valgmulighetene er så mange velger man det som er fornuftig for *en selv*.

7.4. Oppgavens begrensninger

Når man skal skrive en masteroppgave med normerte antall sider er det klart at man møter sine begrensninger i flere tilfeller. Å forklare empirien min med utgangspunkt i de to teoriene er bare en av flere måter å løse en slik oppgave på. Med andre teoretiske alternativer ville nok oppgaven min sett helt annerledes ut, og slik sett ser man betydningen av teoriens utforming på oppgavens innhold.

Et interessant fenomen som jeg merket meg i denne prosessen var hvordan innstillingene til informantenes holdninger blant annet til arbeidsmarkedet var ulike fra det deduktive utgangspunktet jeg startet opp med. Deduksjonen min var basert på en slags «fordom» mot disse ungdommene som naive og lite opplyste omkring fremtidig jobbsituasjon og inntektsgrunnlag, og at de drømte om en karriere som de nye popprinsessene og -prinsene. Jeg gikk altså i fellen som så mange andre samfunnsforskere gjør ved at jeg foretok en ganske grov feilslutning, og fikk en liten smekk på fingrene. Informantene viste sterke trekk på å være bevisste, rasjonelle individer som hadde gode tanker både om fremtid og forklaringen av hvorfor de valgte å bortprioritere vanlige ønsker som jeg har poengtert over. Jeg gikk derfor over til en mer induktiv tilnærming, og var allerede etter de første minuttene ut i mitt første intervju mer ute etter å lære av disse flotte ungdommene, en å få validert mine forutanelser! Til gjengjeld vil jeg si at mine forskningsspørsmål og min problemstilling ikke er farget av deduksjonen, men mer av de teoretiske tilnærmingene jeg hadde valgt. Til tross for dette kom det frem interessante funn i intervjuene som jeg ikke hadde regnet med, og jeg tolker dette som et tegn på at jeg var åpen for nye alternativer til tross for teorien som lå til grunn.

Oppgaven er bygget på et kvalitativt forskningsdesign. Med kun seks informanter er det viktig å poengtere at funnene i oppgaven på ingen måte er generaliserbare til større grupper enn mitt eget utvalg. Likevel anser jeg at mitt utvalg ikke skiller seg ut fra andre musikkstudenter nevneverdig, slik at jeg likevel antar at vi har fått et blikk inn i en utdanningssituasjon som på ingen måte er unik kun for de seks informantene. Generaliserbarhet var heller ikke et overordnet mål for denne oppgaven, jeg ønsket heller å få en dyperegående innsikt i tematikken, noe som er nevnt tidligere.

7.5. Teoretiske implikasjoner

Jeg tok altså utgangspunkt i Giddens' modernitetsteori og Bourdieus teori og begreper for å tolke empirien. Slik jeg ser det er disse teoriene brukt i sin rene form, og det er få

eller ingen elementer jeg har lagt til disse for å få de tilpasset min empiri. Jeg kunne eksempelvis valgt å kalle området jeg har undersøkt for musikkutdanningsfeltet, men har valgt å holde meg til Bourdieus eget begrep om musikkfeltet og kunstfeltet. I forhold til dette kunne jeg undersøkt to felt; utdanningsfeltet, eller musikkfeltet, i og med at det jeg har undersøkt befinner seg i et skjæringspunkt mellom disse to. Jeg valgte likevel å kalle dette musikkfeltet, da jeg mener begrepet kan implisere alle relevante former for institusjoner på feltet, også Musikkonservatoriet i Tromsø.

Empirien som kom frem i studien viser en tosidig sammenheng mellom informantenes sosiale bakgrunn og valg av utdanning. Noen hadde mindre musikalsk bagasje enn andre; særlig var det forskjeller i andelen feltspesifikk kulturell- og sosial kapital blant informantene. Samtlige informanter hadde imidlertid en eller annen form for musikkbakgrunn forut for Musikkonservatoriet, og dette kan tyde på at forståelsen av Musikkonservatoriet som en institusjon for kun de beste musikerne er riktig, i og med at det trolig ikke tas inn studenter med lite musikalsk bakgrunn. Særlig står folkehøgskolen Toneheim sterkt i disse musikalske fortellingene, det samme gjelder musikklinja på videregående. Det ser ut til å være sammenheng mellom sosial bakgrunn og valget av høyere utdanning. For noen er det sterkere føringer fra deres klassetilhørighet enn for andre. Jeg har valgt å se dette som en reaksjon på en del av det postmodernes samfunnsendringer jfr. Giddens' teori. Dette var også hovedgrunnen til at jeg så det som nødvendig å hente inn Giddens som et supplement til Bourdieus teori og begreper.

7.6. Videre forskning

Hvorvidt denne oppgaven har dannet et utgangspunkt for videre forskning er interessant, og det er med mine øyne flere områder man kan bygge videre på her. Først og fremst ville det vært høyst interessant og sett hvor langt de fire *utøvende* musikerne i mitt utvalg hadde kommet i sin musikerkarriere om noen år. Således kunne det i utgangspunktet også sies at forskning omkring antallet uteksaminerte musikere som kan leve av en stilling som heltidsmusiker, og hvor mange som får sjansen til dette på landsbasis hadde vært interessant. Dette er for så vidt gjort i Levekårsundersøkelsen (Heian et.al. 2008), men ifølge statistikken vil det uteksamineres flere og flere musikere i årene som kommer. Noe som resulterer i et *enda* smalere nåløyne å passere på veien mot suksess.

Det vil også være interessant å se på nøyaktig hvor bestemt en klasserekruttering til en slik utdanning egentlig er, og om myten om at det er middelklassens eller borgerskapets barn som studerer der faktisk bare er en myte når alt kommer til alt.

Jeg har valgt å se bort i fra hvorvidt det er ulikheter mellom kjønnene når det gjelder andeler av studentgrunnlaget, valg av instrument, klassebakgrunn etc. Dette var bevisst helt fra starten av, fordi jeg anså det som vanskelig å få plass til så mye empiri i denne oppgaven.

8.0. Litteraturliste

Aviser:

- Myhre, Tove (2009) *Klangen av Notre-Dame*. I Nordlys Lørdag 24.januar 2009. Nordlys.

Bøker:

- Berulfsen, Bjarne og Dag Gundersen (2007) *Fremmedord og synonymer blå ordbok*. Femte utgave. Kunnskapsforlaget, Oslo.
- Bourdieu, Pierre (1990a) *In other words – Essays towards a reflexive sociology*. Polity Press, Cambridge.
- Bourdieu, Pierre (1990b) *The logic of practice*. Polity Press, Cambridge.
- Bourdieu, Pierre ([1984] 1991) *Kultur och kritikk*. Bokförlaget Daidalos, Göteborg.
- Bourdieu, Pierre og Loïc J. D. Wacquant ([1991]1993) *Den kritiske ettertanke. Grunnlag for samfunnsanalyse*. Samlaget, Oslo.
- Bourdieu, Pierre (1993) *The field of cultural production. Essays on art and literature*. Polity Press, Cambridge.
- Bourdieu, Pierre ([1979] 1995a) *Distinksjonen – En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Pax Forlag
- Bourdieu, Pierre ([1994] 1995b) *Praktiskt förnuft – Bidrag till en handlingsteori*. Bokförlaget Daidalos, Göteborg.
- Bourdieu, Pierre og Loïc J. D. Wacquant ([1992]1996) *Refleksiv sosiologi – mål og midler*. Hans Reitzel Forlag, København.
- Broady, Donald red. (1985) *Kultur och utbildning. Om Pierre Bourdieus sociologi*. UHÄ FOU Skriftserie 1985:4.
- Broady, Donald (1990) *Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. HLS Förlag, Stockholm
- Giddens, Anthony (1994 [1990]) *Modernitetens konsekvenser*. Hans Reitzels forlag, København.
- Giddens, Anthony (1996 [1991]) *Modernitet og selvidentitet*. Hans Reitzels forlag, København.
- Giddens, Anthony og Christopher Pierson (1998) *Conversations with Anthony Giddens. Making sense of modernity*. Polity Press, Cambridge.

- Gripsrud, Jostein (1999) *Mediekultur. Mediesamfunn*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Gripsrud, Jostein og Jan Fredrik Hovden (2000) *(Re)Producing a Cultural Elite? A Report on the Social Backgrounds and Cultural Tastes of University Students in Bergen, Norway*. Artikkel i "Program for Kulturstudier. -Sociology and Aesthetics". Kristiansand, Høyskoleforlaget.
- Grønmo, Sigurd (2004) *Samfunnsvitenskapelige metoder*. Fagbokforlaget, Bergen.
- Jacobsen, Dag Ingvar (2005) «*Hvordan gjennomføre undersøkelser? Innføring i samfunnsvitenskapelig metode*» 2.utgave. Høyskoleforlaget, Kristiansand
- Kaspersen, Lars Bo (1995) *Anthony Giddens – introduktion til en samfundsteoretiker*. Hans Reitzels forlag, København
- Reimer, Bo (1993) I Johan Fornäs m.fl. *Unga stilar och uttrycksformer*. FUS-rapport nr 4. Ungdomskultur, Forskningsprogrammet i Sverige. Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag.
- Ryen, Anne (2006) «*Det kvalitative intervjuet. Fra vitenskapsteori til feltarbeid*» 2.utgave. Fagbokforlaget, Bergen.
- Silverman, David ([2000] 2005) *Doing qualitative research. A practical handbook*. Sage Publications.
- Thagaard, Tove (2002) *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*. 2.utgave. Fagbokforlaget, Bergen
- Trondman, Mats og Nihad Bunar (2001) *Varken ung eller vuxen*. Atlas forlag, Stockholm.
- Webb, Jen, Tony Schirato og Geoff Danaher (2000) *Understanding Bourdieu*. Sage publications, London.
- Aagre, Willy (2003) *Ungdomskunnskap. Hverdagslivets kulturelle former*. Bergen, Fagbokforlaget.
- Aakvaag, Gunnar Colbjørnsen (2008) *Moderne sosiologisk teori*. Abstrakt Forlag A/S, Oslo.

Nettsider:

- - (2009). «*Universitetet i Tromsø – Musikkonservatoriet. Om opptaksprøvene.*» Høgskolen i Tromsø/UiT Besøkt: 15.01.09
http://gammel.hitos.no/attachment/36b15eda9f0bf7f79926473b30375bc4/823ef8c725f49fbe26257c64151027ed/09_Opptakskrav_+hovedinstrument.pdf

- Nettsted for høyere musikkutdanning:
Informasjon om opptaksprøver til høyere musikkutdannelse, søknadsinfo og info om institusjoner som tilbyr høyere musikkutdanning: <http://hoyere-musikkutdanning.no.htm>
Besøkt: 15.01.09
- - (2001-2009) «*Et godt sitat...*» Siterte sitater. <http://www.ordtak.no/index.php>
Besøkt: 15.01.09
- - (2009) «*En internasjonalt orientert musikkutdanningsinstitusjon*» Om Musikkhøgskolen. Besøkt: 14.01.09
<http://www.nmh.no/nmhom>
- - (-) Avdeling for kunsthøgskolen. «*Arbeidsmuligheter*» Høgskolen i Tromsø/UiT. Besøkt 27.11.2008
<http://gammel.hitos.no/attachment/36b15eda9f0bf7f79926473b30375bc4/38f4995eb0fd25af2dd64e849c680cfa/Arbeidsmuligheter.pdf>
- NSD (2009) *Informasjon til utvalget*. Eksempel på informasjonsskriv for et forskningsprosjekt. Norsk samfunnsvitenskapelige datatjeneste.
http://www.nsd.uib.no/personvern/forsk_stud/informasjon.html
Besøkt: 17.09.2008
- Regemann, Petra og McVey, Steven (-) Toto. *Band History*. Toto Website.
<http://www.toto99.com/band/history/history.shtml>
Besøkt: 16.02.09
- Tvibit (-) *Om Tvibit. 2005-2010*.
<http://www.tvibit.net/om/>
Besøkt: 23.2.2009.
- Hålogaland Teater, Rød Tråd media (2009)
<http://ht.tr.no/>
Besøkt: 26.02.09

Andre dokumenter:

- Heian, Mari Torvik, Knut Løyland og Per Mangset (2008 [2006]) *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Rapport nr 241, Telemarksforskning – Bø.
- Hellevik, Ottar (2001) *Ungdommens verdisyn – livsfase- eller generasjonsbetinget?* I Tidsskrift for ungdomsforskning 2001, 1 (1):47-70
- Lorentzen, Anne H. (2000) *Kjønnnet eller frikjønnet. Rock som diskursiv praksis*. Hovedfagsoppgave i sosiologi. Universitetet i Bergen.
- Mangset, Per (2004) *"Mange er kalt, men få er utvalgt"* *Kunstnerroller i endring*. Rapport nr 215, Telemarksforskning – Bø.

- Musikkonservatoriet i Tromsø (-) *Utdanning i musikk? Ta utdanning i klassisk eller rytmisk musikk ved Musikkonservatoriet i Tromsø*. Studiebrosjyre, Universitetet i Tromsø.
- Solberg, Ragnar (2007) *Musikk, utdanning eller begge deler? -En sosiologisk analyse av elever ved en musikklinje*. Hovedfagsoppgave i sosiologi. UiT, 2007
- Skårbrevik, Karl J. (2008) *Stabilitet og endring i yrkesverdier blant ungdom*. I TFU 2 2008 BOK. Tidsskrift for ungdomsforskning 2008, 8(2):25-42
- Stavnes, Åshild Mongstad (2008) *Å leve for og av musikken. Frilansmusikernes strategier for å overleve*. Masteroppgave i sosialantropologi, UiB, 2008
- Det Kongelige Kultur- og Kyrkjedepartement (2002-2003) *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Stortingsmelding nr. 48.

Vedlegg 1: Svar fra Norsk Samfunnsvitenskapelige Database

orsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS

NORWEGIAN SOCIAL SCIENCE DATA SERVICES



Harald Hårfagres gate 29
N-5007 Bergen
Norway
Tel: +47-55 58 21 17
Fax: +47-55 58 96 50
nsd@nsd.uib.no
www.nsd.uib.no
Org.nr. 985 321 884

Willy Guneriussen
Institutt for sosiologi
Universitetet i Tromsø
Breivika
9037 TROMSØ

Vår dato: 14.08.2008

Vår ref :19524 / 2 / KS Deres dato:

Deres ref:

KVITTERING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 30.06.2008. Meldingen gjelder prosjektet:

19524
Behandlingsansvarlig
Daglig ansvarlig
Student

På (scene-)kanten. En casestudie av unge i musikkbransjen
Universitetet i Tromsø, ved institusjonens øverste leder
Willy Guneriussen
Maria Anita Ståland

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstiller kravene i personopplysningsloven.


Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeeskjemaet, korrespondanse med ombudet, eventuelle kommentarer samt personopplysningsloven/-helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, http://www.nsd.uib.no/personvern/forsk_stud/skjema.html. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://www.nsd.uib.no/personvern/prosjektoversikt.jsp>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 15.05.2009, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen


Bjørn Henrichsen


Katrine Utaaker Segadal

Kontaktperson: Katrine Utaaker Segadal tlf: 55 58 35 42

✓ Vedlegg: Prosjektvurdering

Kopi: Maria Anita Ståland, Fiskergata 2, leilighet 2, 9008 TROMSØ

Avdelingskontorer / District Offices:

OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. nsd@uio.no

TRONDHEIM: NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel: +47-73 59 19 07. kyrre.svarva@svt.ntnu.no

TROMSØ: NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 43 36. nsdmaa@sv.uit.no



Personvernombudet finner det vedlaget informasjonsskrivet tilfredsstillende, så fremt det presiseres at alle data som samles inn anonymiseres ved prosjektslutt. Grunnen til at dette bes presisert er at slik det er formulert nå, kan gis inntrykk av at data er anonyme hele tiden, mens de faktisk vil kunne være indirekte identifiserbare i prosjektperioden.

Prosjektslutt er angitt til 15.05.2009. Senest ved prosjektslutt vil datamaterialet være anonymisert, det vil si at verken direkte eller indirekte personidentifiserende opplysninger lenger foreligger i materialet. Lydopptakene slettes. Indirekte personidentifiserende opplysninger i det øvrige materialet slettes eller grovkategoriseres på en slik måte at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes.

Vedlegg 2: Informasjonsbrev

Forespørsel om å delta i intervju i forbindelse med en masteroppgave

Jeg er student ved Universitetet i Tromsø, og skal skoleåret 2008/2009 skrive min avsluttende masteroppgave i sosiologi.

Temaet for oppgaven min er unge mennesker som har valgt å satse på et yrke innenfor musikk. Tanken bak temaet er å finne ut hvorfor unge velger et så usikkert yrke som musiker må kunne sies å være. Hvordan mener informantene at de skal lykkes innenfor bransjen? Hvorfor mener mine informanter at akkurat de kan lykkes i å få en karriere som musikere? For å sikre at utvalget innehar egenskapen av at de ønsker å bli musikere har jeg valgt unge i musikalsk utdannelsesløp; studenter på musikkonservatoriet ved Høyskolen i Tromsø.

For å belyse temaet mitt ønsker jeg å intervju 5-10 personer i alderen 18-30 år. Spørsmålene vil dreie seg om hvordan informantene plasserer seg yrkesmessig i et fremtidig perspektiv, hvilken familiebakgrunn de har med tanke på sosioøkonomisk status, tanker omkring hva som skal til for å lykkes som musiker, hva informantene tenker om problematikken å ikke lykkes, reflektering omkring egne egenskaper som tilsier at en jobb som musiker er ment å passe for akkurat dem etc. Informantenes familiebakgrunn er sosiologisk interessant av den grunn at denne gir grunnlag for tolkning av hvor yrkesmusikere rekrutteres fra.

Under intervjuet benyttes det båndopptaker. Hensikten med denne er å gjøre det lettere for meg å huske hva som er blitt sagt, samtidig som den åpner opp for større grad av samtale mellom meg og informanten siden jeg slipper å ta store mengder notater.

Intervjuet varer omkring en time, men med mulighet for både kortere og lengre tid.

Det er frivillig å være med og du har mulighet til å trekke deg når som helst underveis, uten å måtte begrunne dette nærmere. Det er viktig å poengtere at alle data som samles inn anonymiseres. Opplysningene vil bli behandlet konfidensielt, og ingen enkeltpersoner vil kunne kjenne seg igjen i den ferdige oppgaven. Opptakene slettes når oppgaven er ferdig, innen utgangen av 2009.

Dersom du har lyst å være med på intervjuet, er det fint om du skriver under på den vedlagte samtykkeerklæringen og sender den til meg.

Hvis det er noe du lurer på kan du ringe meg på 97 14 81 51, eller sende en e-post til mst008@post.uit.no. Du kan også kontakte min veileder Professor Willy Guneriussen ved institutt for sosiologi på telefonnummer 77 74 43 31.

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste A/S (NSD).

Med vennlig hilsen
Maria Anita Ståland
Fiskergata 2, leilighet 2
9008 Tromsø

Vedlegg 3: Samtykkeerklæring – Anonymisert

Skriftlig samtykke til å delta i casestudien: ”På (scene-)kanten. –En casestudie av unge i høyere musikkutdanninge”

Jeg har mottatt skriftlig og muntlig informasjon om denne studien, og er villig til å delta i prosjektet.

Sted:

Dato:

Signatur:

Telefonnummer:

Vedlegg 4: Samtykkeerklæring – Ikke anonymisert

Skriftlig samtykke til å delta i casestudien: ”På (scene-)kanten. –En casestudie av unge i høyere musikkutdanninge”

Jeg har mottatt skriftlig og muntlig informasjon om denne studien, og er villig til å delta i prosjektet.

Jeg sier meg villig til å bli intervjuet, og mitt fulle navn og stilling kan benyttes i den aktuelle masteroppgaven.

Sted:

Dato:

Signatur:

Telefonnummer:

Vedlegg 5: Intervjuguide 1

Biografiske data

- Navn
- Alder
- Kjønn

Familiær og musikalsk bakgrunn:

Hvordan ser din musikkbakgrunn ut?

- Når begynte du?
- Hvilket instrument spilte du?
- Organisert eller uorganisert deltagelse

Har du vokst opp i bygd eller by?

Hvilke tilbud hadde dere som kunne bidra til å stimulere barn/ungdom med musikalske interesser?

- Benyttet du deg av disse?
 - Hvordan anser du kvaliteten på tilbudet nå i ettertid?
- Hvorfor ble du interessert i å drive med musikk?**
- Hvilken type utdanning har evt dine foreldre?**

- Eventuelt søsknene dine?

Er det noen i familien din som også har drevet, eller driver med musikk?

- Er dette på et rent fritidsnivå, eller på et aktivt plan?

Tror du selv at din familie er over gjennomsnittlig interessert i musikk?

- På hvilken måte viser dette seg isåfall?

Er noen av dine nærmeste venner (gjerne forut for studentlivet) også aktive innen musikkmiljøet?

- På hvilken måte?

Hvorfor en utdanning innen musikk:

Hvorfor valgte du en utdanning rettet mot musikalske yrker?

Bidro familien din til at du valgte en utdanning innenfor musikk? Eller var det et spesielt miljø eller en gruppe som gjorde at du valgte denne utdannelsen?

Hva lærer dere på studiet ditt, og hvor mange år må du studere før du er ferdig utdannet?

Hva er hovedformålet for deg med å studere musikk?

- Gi ut plate?**
- Formidle musikk/lære bort?**
- Bli en bedre musiker?**
- Oppnå popularitet og anerkjennelse?**

Hva tror du skal til for å kunne jobbe som musiker på heltid?

- Hvordan kan Musikkonservatoriet bidra til å oppfylle dette?**

Er noen musikkformer mer anerkjent blant dere studenter enn andre musikkformer?

- Hvilke da, og hvorfor?**

Drivkraften bak utdanningsvalget:

Hva betyr musikk for deg?

Hvilke drømmer eller ønsker har du for fremtiden?

Hvordan ser et liv som musiker ut, etter din oppfatning?

- Hvordan spiller inntekt og status inn her tror du?**
- Hvordan spiller inntekt og status inn for deg?**

Hva tror du skal til for å lykkes som musiker?

Hvem bestemmer hvem som er dyktige musikere?

- Hva er det som gjør at disse kan avgjøre det?**

Avslutning:

Mener du selv at du gjennom utdannelsen er blitt mer kyndig til å avgjøre hva som kan kategoriseres som «bra» og «dårlig» musikk?

- Hva er bra og dårlig musikk?**
- Hvem lytter til disse musikktypene?**

Er studiet du har valgt en god måte å nå de målene du har satt deg?

Er ditt utdanningsvalg et *fornuftig* valg?

- Hvis ja, hvorfor?**
- Hvis nei, hvorfor ikke?**
- Er konkurransen på arbeidsmarkedet hardere for musikere enn andre yrkesgrupper?**
- På hvilken måte står eventuelt du ut ifra mengden av musikere?**
- Er dette yrket noe du vil drive med resten av livet?**
- Har du vurdert andre yrker?**
- Hvorfor foretrakk du i såfall musikeryrket?**

Vedlegg 6: Intervjuguide 2

Intervjuguide 2, 16/12 2008

NAVN:

STILLING:

- **Kan du fortelle litt generelt om Musikkonservatoriet i Tromsø.**
 - **- antall studenter, organisering, antall ansatte etc.**
- **Hvilke tilbakemeldinger har dere fått fra studentene med tanke på kvaliteten på de studiene dere tilbyr?**
- **Hvem underviser, eller kan undervise på Musikkonservatoriet?**
- **Hvordan foregår opptaksprøvene, og er det mange kandidater som ikke når opp til den standarden dere har satt?**
- **Har dere musikkspesifikk etterutdanning (eksempelvis masterprogrammer) og har dere isåfall mange søkere dit?**
- **Har du noen formening om hvor studentene deres er rekruttert ifra med tanke på både geografi og tidligere studier?**
- **Hvordan er din oppfatning av arbeidsmarkedet for studentene deres etter endt utdanning?**
- **Hvordan mener du at Musikkonservatoriet i Tromsø oppfattes utenfor sine egne vegger?**
 - **- Hvordan vil du eksemplifisere dette?**